928.3
St7W
cop.2

Wir wollen nicht vergessen sein

ESSAYS ÜBER WENIG GELESENE GROSSE DEUTSCHE DICHTER

Gauverlag Bayreuth

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN
BOOKSTACKS

Wir wollen nicht vergessen sein

Wir wollen nicht vergessen sein

Essays über wenig gelesene große deutsche Dichter

Herausgegeben von Günther Stöve

GAUVERLAG BAYREUTH

16 Zeichnungen von Richard Sprick

2. Auflage
Alle Rechte vorbehalten vom Gauverlag Bayreuth GmbH., Bayreuth
Erscheinungsjahr der ersten Auflage 1939
Umschlagzeichnung von Eugen W. Max Härtl
Satz, Druck und Einband:
Friedrich Pustet, Graphischer Großbetrieb, Regensburg

928.3
St7w
Cop. 2

Wir wollen weniger erhoben
und fleißiger gelesen sein

G. E. Lessing (nach Martial)

LRB 1Ap.47 Lib. Cong. = 17394

Es gehört zum Trägheitsgesetz allen Daseins, daß das Gewesene allmählich vergessen, mit der Vergrößerung des Abstandes das Wesentliche herausgeschält und darüber das Einzelne vernachlässigt wird. Welche literarischen Werke dann auch in späteren Zeiten noch gelesen werden und welche man hintanstellen zu können glaubt, hängt von der Haltung, den Grundsätzen, der Weltanschauung und dem Geschmack einer jeden Epoche ab. Der eine Dichter, der in seiner Zeit wenig galt, wird der nächsten wertvoll sein; der andere kommt vielleicht erst in der übernächsten Generation zu seiner verdienten Anerkennung. Der dritte gewann einen maßgeblichen Einfluß auf seine Zeitgenossen, um in der folgenden Generation wieder vergessen und dann vielleicht in der dritten oder vierten neu entdeckt zu werden. So haben die Bücher ihre Schicksale; und wenn wir heute auf Männer wie Kleist und Grabbe in besonderer Weise zurückgreifen, so hat das seinen Grund darin, daß wir in ihren Werken den Ausdruck jener Seite des Deutschtums finden, die heute in hervorragendem Maße unser Leben bestimmt.

Männer, die schon in früheren Zeiten dichterischen Ausdruck für bestimmte Probleme und Forderungen fanden, sind der Generation inhaltlich und formal beispielhaft, die sich mit denselben Dingen auseinanderzusetzen hat. Wie sehr dabei auch die wesentlichsten Werke der Gefahr des Vergessenwerdens unterliegen und einer spätern Neuentdeckung bedürfen, beweist uns der krasse Fall, daß Hans Sachs erst nach Jahrhunderten zu der ihm gebührenden allgemeinen Be-

kanntheit kam, als Goethe neuerlich auf ihn aufmerksam machte.

Darum ist es für jede Generation von Zeit zu Zeit notwendig, den Besitz des deutschen Volkes an Dichtungen früherer Jahrzehnte und Jahrhunderte zu überprüfen und aufs neue diejenigen Dichter herauszustellen, die wertvoll genug erscheinen, um als lebendiger Lesestoff erhalten zu bleiben und nicht in Bibliotheken zu verstauben.

Denn es steht vor dem Werke eines jeden Dichters, ob aus unserer oder aus früherer Zeit, die Bedrohung, mit der Aufnahme in die Literaturgeschichte, wenn nicht vergessen, so doch vernachlässigt zu werden. Die Literaturgeschichte wird seinen Namen nennen, die Hauptwerke in knappen Charakteristiken aufführen, aber die breite Leserschaft des Volkes vergaß ihn. Dann wird es nicht mehr lange dauern, bis auch die Wissenschaft sein Werk nicht mehr für wirksam genug hält, um auch nur den Namen zu nennen.

Die untüchtigen Werke zurückzudrängen, ist die Aufgabe schon ihrer eigenen Zeitgenossen; die durchschnittlichen und als Tagesware brauchbaren Dichtungen werden mit Recht nach einigen Jahren wieder vergessen werden. Die nächst höhere Gattung wird sich als Symptom ihrer Epoche mit einem Fortleben in der Geschichte und in dem Kreis der Fachleute späterer Zeit begnügen müssen. Die wahrhaft schöpferischen Werke unserer Dichter aller Zeiten jedoch stets lebendig zu erhalten und dem Bewußtsein des gesamten Volkes immer wieder vorzustellen, ist die Aufgabe derjenigen, die sich mit der Betreuung des deutschen Schrifttums beauftragt fühlen.

Da es unmöglich ist, daß ein Volk alle im Laufe der Jahrhunderte entstandene Dichtung als ständigen geistigen Besitz mit sich trägt oder nur im Gedächtnis behält; da jede Generation schon wegen ihrer beschränkten Lebenszeit nur eine begrenzte Menge geistiger

Nahrung aufnehmen kann; da sich auch hier die Dinge eng im Raume stoßen, müssen die durchschnittlichen Dichtungen, selbst wenn ihre Schöpfer ihnen nicht von vorneherein eine durch den Inhalt verkürzte Wirkungszeit vorschrieben, vergessen werden, damit die großen Werke erhalten bleiben können. Das Leben nährt der Tod. Auch hier. Und könnten wir nicht vergessen, wie sollten wir leben!

Aber auch uns ist die Aufgabe der Erhaltung des Bewährten gestellt. Und das um so mehr, als wir in der Gegenwart über ein sehr umfangreiches Schrifttum verfügen. Für die zeitgenössische Dichtung wird von privaten und amtlichen Stellen erheblich mehr getan, als andere Epochen es vermochten oder auch nur zu tun beabsichtigen konnten. Daß darüber hinaus die wertvollen Dichtungen alter Zeiten nicht vergessen werden, darum bemühen sich zwar die in großer Zahl von den Zeitungen und Zeitschriften veröffentlichten Gedenkaufsätze, die immer dann eine volle Daseinsberechtigung besitzen, wenn es sich um Männer der jüngsten Vergangenheit handelt. Aber die Bedeutung von Gedenkaufsätzen kann nur gering veranschlagt werden, da in ihnen bestenfalls ein flüchtiger Blick auf Leben und Wirken des behandelten Dichters getan werden kann. Zudem sehen wir unter den Dichtungen der Vergangenheit eine bestimmte Gruppe, die noch nicht unbekannt genug ist, als daß sie einer Neuentdeckung für wert erachtet werden könnte, die aber auf der anderen Seite doch nahe daran ist, von der deutschen Leserschaft vergessen zu werden und damit Gefahr läuft, ihr Dasein in Zukunft nur noch literarhistorisch zu fristen. Noch ist ihr Name bekannt; noch werden sie allgemein in Auseinandersetzungen als feststehende Begriffe benützt; aber schon schreiben sich diese Begriffe häufig lediglich aus der mittelbaren Kenntnis her; aber schon werden ihre Werke selbst nur noch wenig gelesen und sind meist nur denen aus unmittelbarer

Lektüre bekannt, die sich beruflich mit der deutschen Dichtung befassen.

Aus dieser Gruppe älterer deutscher Dichter, die nicht vergessen sind, aber der Gefahr, vergessen zu werden nahe kommen und die andererseits durchaus wert sind, für die nächsten Zeiten dem deutschen Volke als lebendiger Lesestoff erhalten zu bleiben, haben wir einige ausgewählt, um sie in einer Reihe von eingehenderen Abhandlungen zu würdigen. Wir wollen dabei nicht das gesamte Lebenswerk dieser Dichter, wie es Gedenkaufsätze zu tun pflegen, darstellen, sondern nur diejenigen ihrer Werke hervorheben, die unserer Zeit etwas zu sagen haben und die qualitativ verdienen, auch heute noch gelesen und nicht nur dem Namen nach gekannt zu werden. Wir wollen also keine Literaturgeschichte in Auswahl geben, sondern auf ganz bestimmte Werke hinweisen, die dem Buchleser aufs neue nahegebracht werden sollen. Was Lessing einst schrieb, als er das Wort des Römers Martial: „Illa tamen laudant omnes, mirantur, adorant. Confiteor: laudant illa, sed ista legant" übersetzte, möge uns Motto und Ziel sein: „Wir wollen weniger erhoben und fleißiger gelesen sein."

Günther Stöve

HEINZ GROTHE

Johann Christian Günther

Das Leben Johann Christian Günthers zeichnet sich durch ein lebhaftes Auf und Ab, durch ein gegensätzliches Nebeneinander aus. Das sichert ihm auch heute noch unsere Anteilnahme, weil wir von diesem Kampf in seinen Dichtungen wunderbare Spiegelungen erfahren haben, die in dem Jahrhundert vor Goethe in solcher ursprünglichen Intensität vielleicht nur noch Anna Luise Karsch zu eigen waren. Günthers Satz: „Das Fernglas darf ich auch nicht erst gen Himmel drehn, ich bin der Erden nah, hier leben große Wunder, die größten in mir selbst" deutet an, wie die Lebenskurve dieses Dichters verlaufen mußte.

Um Günther zu verstehen, ist es notwendig, einen Blick in die kurze Spanne seines Lebensweges zu tun, ist es zweckmäßig, sich klarzumachen, was Deutschland um diese Zeit war. Ausgangs des 17. Jahrhunderts wurde Günther geboren. Deutschland überwand noch immer die unmittelbarsten Auswirkungen des grausamen dreißigjährigen Ringens. Das Land war arm. Die Menschen, durch die Schrecknisse eines überlangen Krieges verängstigt oder roh, gefühllos oder demütig, drängten sich an den Fürstenhöfen zusammen. Französische Kunst griff auf das deutsche Kulturleben über und beschattete für eine Spanne den Glanz der deutschen Ewigkeit. Die Anakreontik, wie die damalige literarische Moderichtung hieß, feierte nach französischem Vorbilde Triumphe.

In dieses Jahrhundert und in die ersten beiden Jahrzehnte des folgenden fielen die dichterischen Versuche des genialen Lyrikers, des ersten natürlichen Poeten vor Goethe. Der Literaturhistoriker Josef Nadler hat wohl sein Wesen von allen Wissenschaftlern am klarsten gekennzeichnet, wenn er schrieb, er „erbte das beneidenswerte Glück, mit wenig schlichten süßen Worten ein Übermaß der Seligkeit zu sagen, in ein paar leise Laute unheilbares Weh zu legen . . .“

Schlesien ist das Geburtsland Johann Christian Günthers. Er kam aus einem in jenen Jahren verhältnismäßig lebhaften Wirtschaftsraum. Seine engere Heimat betrieb hauptsächlich die Leinenweberei und war sehr fortschrittlich eingestellt; kein Wunder also, wenn sich bei einem Sohne dieser Landschaft die Neigung regte, dank der bürgerlichen Freiheit, die Berufung zum Dichter ernsthaft durchzukämpfen.

Der 8. April 1695 wird als Geburtstag des Dichters angegeben. In seiner Heimatstadt Striegau war der Vater Arzt und wollte den Sohn ein Handwerk lernen lassen. Durch einen Zufall kam der junge Günther auf die Schweidnitzer Lateinschule und setzte seine Umgebung mit seinen Reimkünsten in Erstaunen. Noch vor seinem Studium spielte man sein Versstück „Theodosio bereuete Eifersucht“. Schulkameraden führten es auf. Günthers Vater war nicht vermögend und sah den beschrittenen Weg seines Sohnes nur ungern. Immerhin hatte er ein gewisses Verständnis dafür, als der Sohn zu studieren begann, um in die Geheimnisse der Medizin eingeweiht zu werden. In dieser Zeit spürte Johann Christian am eigenen Leibe die ersten Nöte; und obgleich er anderen zum beratenden Freund wurde, konnte er sich selbst nicht vor seinen Sorgen retten. Da er leicht arbeitete und anfänglich ganz ansprechend verdiente, hielt er es nicht mit der Genauigkeit und Ordnung im bürgerlichen Sinne der Zeit, sondern wurde sorglos und lässig, verfiel wohl auch einer gewissen Selbstüberschätzung an-

heim. Seine hinterlassenen Taschenbücher und auch andere Arbeiten bilden den Beweis dafür. Überdies empfand er auf die Dauer auch Unbehagen vor der Enge und Dumpfheit der kleinen Universitätsstadt Wittenberg. Seine Gläubiger, da er stets und ständig in Schulden steckte, bedrängten ihn häufig. So wurde er durch vielerlei Gründe veranlaßt, dieser Stadt den Rücken zu wenden und nach Leipzig überzusiedeln.

Inzwischen hatte er sich mit seinem Vater überworfen, der ihm seine Fehler vorhielt, seinen für väterliche Begriffe leichtsinnigen Lebenswandel ablehnte. An diesem Konflikt zerbrach das Leben Günthers. Er hat wahrscheinlich unter diesem Zwiespalt mehr gelitten als wir heute aus dem hinterlassenen Werk wissen. Fest steht allein, daß die Vater-Sohn-Spannung wie so oft im Leben auch hier schicksalhaft bestimmend wurde. Hinzukam, daß Günther zur gleichen Zeit die Geliebte verlor. Sie wandte sich von ihm ab. Durch diese Ereignisse bedrückt, geriet er in eine Haltlosigkeit, in eine Ratlosigkeit, die ihn von einem Abenteuer in das nächste stürzte, von einer Wirrnis in die andere. Weniger sein derber studentischer Lebenswandel (man denke nur an Goethe), als vielmehr das Zerwürfnis mit dem Vater, der Verlust der Geliebten stießen ihn in diesen Taumel des Herzens. Wo eine ernste, gütige Vaterhand hätte eingreifen müssen, um einem suchenden jungen Menschen Halt zu gewähren, erstarrte sie in Härte und Kälte und zog sich erbittert zurück. 1722 noch hat der Dichter an seinen Vater ein Versöhnungsgedicht nach vielen früheren Bemühungen geschrieben, aber der Empfänger blieb bei seinem Willen. Christian bekannte damals: „Ach, ich bitt um deinetwegen, mach uns nicht das Sterben schwer! Es ist niemals mein Gebrauch, große Dinge zu begehren, noch des Himmels mildes Ohr mit viel Wünschen zu beschweren. Weiß doch dieser selbst am besten, was die Notdurft haben will. Gib mir dein Herz

bald wieder, schweig ich gern zu allem still.“ Der Vater gab sein Herz nicht wieder.

Im Zusammenhang mit der Leipziger Zeit Günthers muß man immer wieder einer Legendenbildung über sein privates Leben entgegentreten. Nannten ihn die einen den „permanenten Saufaus“, so fanden die andern zweifellos an seinen Liebesgedichten und seinen Beziehungen zur Frauenwelt etwas auszusetzen und ließen ihn in einem — nach bürgerlicher Vorstellung — „Irrgarten der Liebe“ wandeln. Dritte erklärten ihn zum „Landstreicher“. Die Behauptungen werden durch das Quellenstudium alle hinfällig, namentlich auch in bezug auf die angeblich vielen Liebschaften. Günther war ohne Zweifel kein Feind der Frauen und Mädchen. Von dem Studenten Goethe konnte man es einige Jahrzehnte später gerade in den Leipziger Studentenjahren auch nicht behaupten. Aber von den Liebesgedichten Günthers kann man das nicht allein ableiten. Sie richten sich in der Mehrzahl aller Fälle an eine Geliebte, seine Leonore in Schweidnitz, die er in seinen Strophen mit den verschiedensten Namen anzureden pflegte. Daraus zogen dann emsige übermoralische Betrachter den falschen Schluß, daß Günther den Frauen des Guten zuviel angetan hätte. Sein Leben ist in dieser Beziehung kaum anders geartet gewesen als das seiner studentischen Zeitgenossen. Man muß das Jahrhundert im echten Lichte sehen, will man den Menschen Johann Christian Günther gerecht beurteilen. Soweit die Legendenbildung.

Das wissenschaftliche Leben des anbrechenden neuen 18. Jahrhunderts hielt es für nötig, in gelehrten Zeitschriften zu disputieren, und trug die großen Auseinandersetzungen der Theologie, der Literatur, der Philosophie in lateinisch geschriebenen Gelehrtenzeitschriften aus. Die berühmteste Publikation mit regelmäßigem Erscheinungscharakter war die „Acta Eruditorum“ des bekannten Professors Burkard Mencke. Dieser Gelehrte war Günther wohlgesonnen. Er half dem Dichter über

manche materielle Not hinweg und wollte ihm sogar in Dresden bei König August dem Starken die Hofpoetenstelle besorgen. Dort wurde nämlich ein Mann gebraucht, der „bei allen Gelegenheiten und Lustbarkeiten des Hofes in gebundener Rede etwas in der Geschwindigkeit aufzusetzen geschickt wäre". Mit einem Gedicht über den „Passarowitzer Frieden" hatte sich Günther empfohlen, aber der Versuch seiner Freunde, ihm die Stelle eines Hofpoeten zu verschaffen, mißlang gründlich. Das Versagen ist aber nicht, wie öfter behauptet wird, darauf zurückzuführen, daß Günther vor dem König von Sachsen zur Audienz völlig betrunken erschienen sei; er selbst schreibt über diesen Mißerfolg an seinen Freund Brandenburg: „Das weiß die Welt, wie ich, und gleichwohl schlug jüngsthin der Strahl der Majestät den ungewohnten Sinn, denn als mein Pegasus vier Schulen machen sollte, da stund der lahme Gaul, als wenn er taumeln wollte." Deutlicher sagt er es noch in einem Vierzeiler: „Mein ganzer Vorteil war ein leer und magres Loben, ein Kerl, der Reime quält und nach der Pritsche mißt, kommt an und sticht mich ab, nicht wegen besserer Proben, nein, sondern weil er nur ein besserer Hofnarr ist."

Jedenfalls war die Bewerbung am Hofe zu Dresden für ihn die Chance seines Lebens. Er hat sie verspielt und zog sich dadurch eine weniger freundliche Behandlung durch seine Gönner zu. Sie waren verschnupft, überdies drängten seine Gläubiger wieder sehr auf die Zahlung fälliger Schulden. Der Vater blieb weiterhin hart und unbeugsam gegen ihn. Leonore hatte indessen die Hand für ihn wieder frei, aber auch dieses Glück blieb ihm versagt. Alles Ungemach kam über ihn, so mußte er den Wanderstab nehmen und hinausziehen auf die Straßen und wurde ein Vagant, der seine Lieder schrieb, sie für ein paar Groschen oder einen Dukaten verkaufte. Ohne Rast und Ruhe hetzte er von einem Ort zum nächsten. Seine Gesundheit, mit der es sowieso

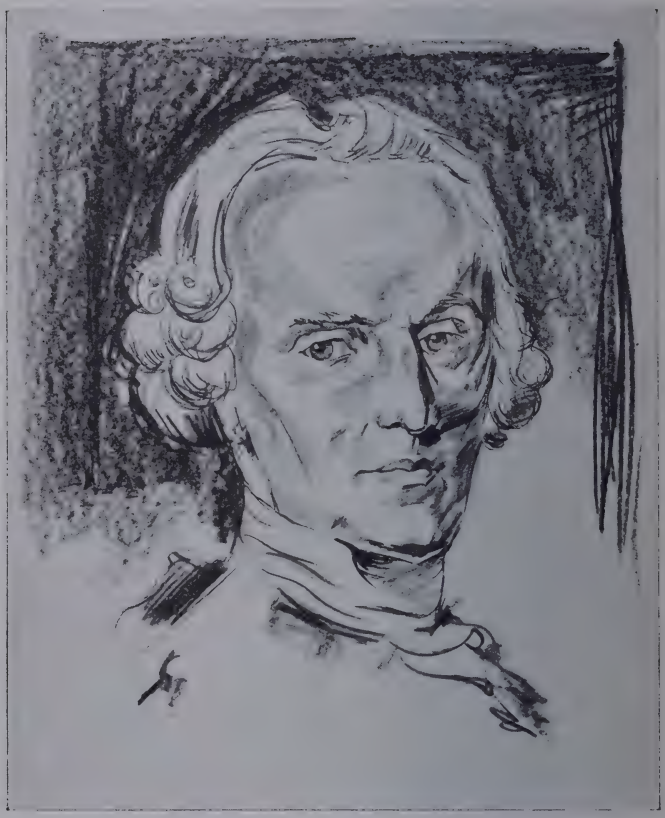
nicht besonders gut bestellt war, wurde mehr und mehr angegriffen. Not, Hunger und Entbehrung standen am Ende dieses kurzen Poetenlebens Pate. Den erst Achtundzwanzigjährigen warf im Vorfrühling 1723 eine schwere Krankheit nieder. Am 15. März gab das heiße Herz Ruhe für immer. Nadler schreibt dazu in seiner Literaturgeschichte: „In Jena 1723 endete das erbärmliche Leben, das so jammervoll war, daß einem wenig Freude aufkommt über die Lieder, da ihre Schönheit und ihr Wohllaut mit soviel Elend bezahlt wurden."

Johann Christian Günther hat sich selbst diese Grabinschrift bei Lebzeiten gedichtet:

„Ja, wenn auch ungefähr in Lieb und Einsamkeit
Nach viel Veränderung der Länder und der Zeit
Ein Landsmann hier herum der Liebsten Sträuße bände
Und etwa noch von mir den letzten Knochen fände,
Ich weiß, er grüb auch den in Blumen, Sand und Bast
Und schnitte diese Schrift an jenen nächsten Ast:
‚Hier starb ein Schlesier, weil Glück und Zeit nicht wollte,
Daß seine Dichterkunst zur Reife kommen sollte.
Mein Pilger! lies geschwind und wandre deine Bahn,
Sonst steckt dich auch sein Staub mit Lieb und Unglück an.'"

Wir wissen jetzt, daß Christian Günther ein Dichter von so unerhörter Vitalität und von so neuem natürlichen Schwunge war, daß er seiner Zeit vorauseilen mußte und von ihr nicht verstanden werden konnte! Wer fühlt nicht hinter seinen Versen das unbändig schlagende Herz? Und was für eine neue Kraft steckt in diesen Worten! Bei ihm ist Melodie, Wohllaut und Klang, werden die Strophen zum Volkslied. Da gibt es kaum Brücken zu literarischen Vorgängern. Sein Leben ist ihm zerronnen. Das Schicksal war stärker als er, aber sein Dichten ist nicht zerflossen, blieb ewiger Bestand der Nation. Sein Dichtertum hatte, trotz allem Überschwang, Maß und Zucht. Er trug den Schmerz und

Johann Christian Günther



Christian Fürchtegott Gellert

zeigte nicht die Wunde, aus der das Lebensblut rann und ihn sterben ließ. Er hatte keine feste Stätte, wo er sein Haupt betten konnte, war nirgend angenehm und überall im Wege und fand, als er starb, keine freundschaftliche Hilfe, war fast ein Verworfener — dieser Poet des deutschen Volkes. Er war „des armen Lebens wie der Wünsche satt".

Wer seine Gedichte sorgsam liest, wird über die Stimmungen und Farbenspiele seiner Palette erstaunen. Mit einer weitblickenden und instinktiven Kraft hat er — dieser Hinweis sei gestattet — dem Tätigkeitswort in seinen Versen für seine Zeit einen literarisch revolutionär wirkenden Akzent verliehen und zeitigte Wirkungen, die wir deutlich verspüren. Volkstümlich wurde der Spruch:

> „Wie gedacht / Vor geliebt itzt ausgelacht / Gestern in die Schos geruessen / Heute von der Brust geschmuessen / Morgen in die Grufft gebracht / Wie gedacht."

Oder wir versenken uns in seine Taschenbücher und schauen das an, was er hingerissen vom Schwunge des Augenblicks aufzeichnete. Überall ist sein heißes Herz dahinter. Wer sich nicht zügeln kann, der ist nicht imstande, Strophen zu schreiben wie diese: „Ich bin und bin auch nicht verwaist, Dies Rätsel kostet mich viel Tränen . . . Die Welt erfährt den treuen Sinn, Womit ich dir ergeben bin, Du magst mich hassen oder lieben."

Aus solchen poetischen Empfindungen wird uns immer wieder klar, daß dieser Dichter seiner Zeit weit vorausgeeilt ist. Sein Leben und Dichten war ein Verbluten. „Wir wandern alle durch die Zeit ins Vaterland der Ewigkeit und suchen eine bessere Stätte." Er war der erste deutsche Dichter, der die üblichen Formen sprengte. Seine schöpferische Veranlagung befähigte ihn dazu. Das Gegeneinander eines kurzen dramatischen Lebens fing das Werk auf und gab davon Zeugnis. Schauen wir

in seine Dichtungen, blicken wir in seine Seele, steigt uns die Träne ins Lid, weil sein heißes Herz so schnell starb:

> „Der Feierabend ist gemacht, / Die Arbeit schläft, der Traum erwacht, / Die Sonne führt die Pferde trinken; / Der Erdkreis wandert zu der Ruhe, / Die Nacht drückt ihm die Augen zu, / Die schon dem süßen Schlafe winken."

GÜNTHER STÖVE

Christian Fürchtegott Gellert

Mancher, der Gellerts Dichtungen nicht näher als flüchtig kennt, wird vielleicht erstaunen, ihn, den Professor der Moral, in diesem Buche anzutreffen, und der Meinung sein, daß Gellert zwar ein literarisches Verdienst in seiner Zeit besessen habe, aber heute doch in seinen Anschauungen zu veraltet sei, als daß man von unseren Zeitgenossen verlangen könne, ihn fleißiger zu lesen. Nun, diese weit verbreitete Meinung hat gewiß ihre Gründe. Es will zunächst wirklich den Anschein haben, als sei Gellert mit einer literarhistorischen Anerkennung heute Genüge getan. Denn wo fänden die Vorlesungen über Moral oder die braven Schäferspiele oder endlich die trockenen Lehrgedichte jener Epoche heute noch ein Echo?! Sie sind vergessen und mögen es bleiben. Der Schritt unserer bewegten Zeit hält nicht an bei den umhegten Plätzen kleinbürgerlichen Wohlbehagens.

Die Großartigkeit gegenwärtigen Geschehens richtet unseren Blick auf die weitherzigen und erhabenen Männer unserer Dichtung. Da ist nicht Raum für die sanfte Zufriedenheit; das Dasein duldet nicht den engen Zuschnitt; es will sich regen und bewegen können.

Fällt aber heute der Name Gellert, so denkt man zunächst an das bescheidene Format seines Lebens; und seine beiden Vornamen Christian Fürchtegott klingen wie ein Omen, das dem Pfarrerssohn aus Hainichen, der selber Pfarrer werden sollte, auf dem Lebensweg mitgegeben worden war und dem der Junggeselle treu blieb

bis ans Ende. So entsteht das Bild Gellerts, wie es Wilhelm Schäfer in seinen „Dreizehn Büchern der deutschen Seele“ etwas einseitig schildert: „Ein bißchen Aufklärung und ein bißchen Erweckung; der kleinste Zuschnitt des Lebens mit erlaubter Vernunft und erlaubten Gefühlen fand seinen empfindsamen Sprecher. So lehrte, lebte und schrieb Christian Fürchtegott Gellert in Leipzig und war der demütigen Jugend der liebe Gott selber im Schlafrock.“

Die Art, wie Gellert über Klopstock urteilte, birgt auch eine Charakterisierung seiner selbst:

> „Ich konnte nicht leugnen, daß er viel melancholischen Tiefsinn, kühne, jähe, herabstürzende Vorstellungen hatte. Seine Gedanken und auch seine Ausdrücke scheinen mir den alten Eichen in heiligen Hainen ähnlich zu sein, die weniger Anmut und mehr Ehrwürdiges haben. Ich sah, daß ihn der Himmel mit viel Witz gesegnet hatte, aber weniger mit der Gabe, ihn zu gebrauchen. Und das sehe ich noch heute. Er versteht die Kunst vortrefflich, sein geflügeltes Pferd mutig zu machen; aber die Kunst, es zu regieren, weiß er weniger; und gleichwohl muß man es erst anzuhalten wissen, ehe man ihm seinen Lauf lassen kann.“

So wahr der allgemeine Sinn dieser Sentenz ist, ebenso hütete sich der biedere Moralprofessor vor nichts so ängstlich wie vor dem eignerisch dahinstürmenden Flügelroß. Er ritt seinen Pegasus wie den zahmen Schimmel, den ihm der König zur mühelosen Bewegung seines siechen Körpers geschenkt. Und Ungestüm war nicht sein Wesen. Mit kleinen Wohlgereimtheiten die Dinge des Tages zu bessern, war seine Freude, aber den Himmel zu stürmen, wie etwa Klopstock es tat, nicht seine Art.

Und doch war es sein Geschick, Neuerer zu sein in der Enge seiner Zeit und Wegebner zu werden für eine junge Generation und eine größere, die genialisch das Flügelroß noch ungezügelter ritt, als Klopstock es je

gewagt, die stürmisch und drängend hinfand zu größter Dichtung und das Versäumte der vergangenen Epochen nachholte. Und der Größte dieser großen Folgezeit saß als junger Student zu Füßen des Moralprofessors in Leipzig. Goethe erinnert sich seiner Studentenzeit: „Die Verehrung und Liebe, welche Gellert von allen jungen Leuten genoß, war außerordentlich. Ich hatte ihn schon besucht und war freundlich aufgenommen worden. Nicht groß von Gestalt, zierlich, aber nicht hager, sanfte, eher traurige Augen, eine sehr schöne Stirn, eine nicht übertriebene Habichtsnase, ein feiner Mund, ein gefälliges Oval des Gesichts: Alles machte seine Gegenwart angenehm und wünschenswert. Es kostete einige Mühe, zu ihm zu gelangen. Seine zwei Famuli schienen Priester, die ein Heiligtum bewahren, wozu nicht jedem, noch zu jeder Zeit der Zutritt erlaubt ist; und eine solche Vorsicht war wohl notwendig; denn er würde seinen ganzen Tag aufgeopfert haben, wenn er alle die Menschen, die sich ihm vertraulich zu nähern gedachten, hätte aufnehmen und befriedigen wollen."

Woher diese allgemeine Anerkennung seiner Zeit? Und der Jugend zumal, deren Eigenart es war und ist, stürmisch die Welt neu erschließen zu wollen, aber nicht demütig die Wahrheit der Väter von vorneherein als richtig hinzunehmen. Auch damals war die Jugend nicht anders als zu allen Zeiten; daß aus ihr der Sturm und Drang erwuchs, ist ein Zeugnis dafür. Und sie hätte begeistert — daß sie es war, ist kein Zweifel! — zu den Füßen eines „Gottes im Schlafrock" sitzen sollen? Zeigte jenes geläufige Bild die ganze Persönlichkeit Gellerts, es bliebe die freudige Unterordnung der Jugend unverständlich.

Gellert war einer der wenigen deutschen Dichter, den Friedrich der Große zu sich rief und dem er Beifall zollte. Woher das alles, wenn er wirklich nur der in dem Öl des Sanftmutes hausbackene Moralprofessor gewesen wäre?

Nun, Neuerer ihrer Zeit zu sein, ihr die Wege in eine größere Zukunft zu weisen, ist stets das Werk innerlich selbständiger Männer gewesen. Auf Gellert also und selbst auf den Moralprofessor in ihm das heutige Zeitwort „Spießer“ anzuwenden, ist ebenso falsch wie das zeitgenössische Urteil eines Franzosen über ihn: „il forme nous des dupes“. Denn einen Lebenskampf hatte er den Schreibern der „strengen Lehrart“ angesagt, den Federkielabnützern des trockenen, ermüdenden und schläfrigen Kanzleistiles. Ihn überwunden zu haben, ist Gellerts größtes Verdienst um unsere Sprache. Allerdings, ein Verdienst, das wir nur noch literarhistorisch würdigen können. Allein, daß er seine Gegner mit Spott und Witz zu treffen wußte, ist ein abermaliges Zeichen dafür, daß Gellert eben nicht nur der Schulmeister mit dem moralischen Bakel war.

Wo aber Kampf ist, da strömt die Jugend zusammen und mit ihr alle wachen Geister der Epoche. Da nun im Mittelpunkt des damaligen deutschen Geisteslebens die Kunst und die Dichtung stand, so ist es begreiflich, daß dieser Erneuerungskampf um die deutsche Sprache und den deutschen Geist die eifrige Zustimmung junger Menschen fand. Erinnern wir uns jenes trefflichen Spottgedichtes auf einen „unsterblichen Autor“, der zu Lebzeiten hochgerühmt aber nach seinem Tode rasch erkannt wurde! „Und seine göttliche Methode hieß eine bange Trockenheit.“ Diese von ihm verspottete bange Trockenheit kann man Gellert selbst nicht vorwerfen. Denn er war trotz seines sanften Lebensganges lebendiger als der gehänselte Autor, der nur „seicht an Geist in strenger Lehrart schreiben“ konnte.

Niemand wird behaupten, daß Gellerts Gesamtwerk mit demjenigen der Größten der Nation verglichen werden könne. Aber ihn ganz abzutun, wäre ebenso ungerecht. Denn an seinen Verserzählungen und Fabeln hat man trotz der meist graecisierten Namen der behandelten Personen noch heute seine helle Freude. Mit

Witz, Spott und geistreicher Satire macht er sich in eleganten, flüssigen Versen über die Schwächen der Menschen lustig und über alles, was unecht ist. Wie köstlich geißelt er z. B. in dem Gedicht „Die Guttat" jene hohle Barmherzigkeit, die zur Beruhigung des kleinen Gewissens dem Armen „ein großes Stück verschimmelt Brot" gibt, obgleich sie über ein Vermögen von „Tonnen Golds" verfügte. Denkt man bei dem Thema heute nicht unwillkürlich an jene Außenseiter, die für die soziale Gemeinschaft des Volkes zwar — um sich vor der Öffentlichkeit rechtfertigen zu können — ihren kleinen Obulus entrichten, aber zetern, sobald sie ein größeres materielles oder ideelles Opfer bringen sollen? So aktuell ist Gellert auch heute noch, weil er charakterliche Untugenden trifft, die den Menschen zu allen Zeiten anhaften.

Oder denken wir an jene Erzählung von der Eitelkeit der Dichter. Ein alter Dichter zeigt einem jungen Kritiker ein Gedicht und fragt ihn nach seinem Urteil. Als der junge Kritiker „dem Alten Schritt für Schritt hier bald das Matte, dort das Leere" nachweist, erbost sich dieser: „Was würden Sie wohl sagen, wenn ich die Verse selbst gemacht?" Die Antwort des jungen Kritikers ist klassisch für alle Zeiten: „Ich würde ganz gelassen sagen, daß man, Geschmack und Dichtkunst zu entweihn, oft nichts mehr braucht, als alt und stolz zu sein."

Wo ist die Zeit, die solcher unterhaltsamen und gleichzeitig bildhaften Sentenzen entraten könnte?!

Da nun diese geistreichen Plaudereien sich nicht lediglich der Zeiterscheinungen sondern charakterlicher Blößen liebevoll annehmen, so haben sie die Zeiten überdauert und sind heute noch gültig wie ehedem. Die Lebensklugheit, der Humor und der Witz waren es dann wohl hauptsächlich, die den für Esprit so sehr empfänglichen Preußenkönig für Gellert einnahmen. Er hat in dem von ihm selbst überlieferten Gespräch Friedrich dem Großen damals eine Verserzählung vortragen müssen, die noch allgemein bekannt ist, nämlich diejenige von dem klugen

Maler in Athen, der von dem negativen Urteil eines Kenners erst überzeugt wurde, als ihn ein Geck lobte. Wie oft erregen sich auch heute die Künstler über ein Urteil, bevor sie den Beurteiler beurteilten.

Der König fragte nach der Moral. Gellert fügte sie an:

Wenn deine Schrift dem Kenner nicht gefällt,
So ist es schon ein böses Zeichen;
Doch wenn sie gar des Narren Lob erhält,
So ist es Zeit, sie auszustreichen.

Darauf der König: „Das ist gut, das ist sehr gut! Ich muß ihn loben. Das habe ich nicht gedacht; nein, das ist sehr schön, gut und kurz. Wo hat Er so schreiben lernen? Es klingt fein; sonst hasse ich die deutsche Sprache." Und Gellert entgegnete: „Das ist ein Unglück für uns, wenn Sie die deutschen Schriften hassen." Diese freimütige Antwort ist wahrlich ein Zeichen dafür, daß Gellert nicht einer jener Mucker war, die ihn wegen seiner braven geistlichen Lieder heute so gern für sich in Beschlag nehmen möchten. Jedoch solchen Frömmlern, die viel von guten Taten reden, aber sie nur dann tun, wenn sie sich damit einen Himmel verdienen können, ihnen schlägt Gellert oft genug selbst ein Schnippchen, wenn er ihrer spottet.

Sind es in den Verserzählungen zumeist ganz bestimmte und zu allen Epochen wiederkehrende Typen oder Eigenschaften, die Gellert verhöhnt, und zwar zum großen Teil aus dem Gebiete der Kunst und der Dichtung, so zeigt sich in seinen Fabeln, die ihn vordringlich berühmt gemacht haben, seine ganze tiefe Weisheit. Nachdem er mit einer Abhandlung über die Fabeldichtung sich die Erlaubnis erworben hatte, in Leipzig Vorlesungen zu halten, stellte er später seinen gesammelten Fabeln einen Aufsatz „Nachricht und Exempeln von alten deutschen Fabeln", voran. Während Lafontaine und andere sich Äsop und Phädrus zum Beispiel nahmen, beschäftigt sich Gellert mit Tiergeschichten und Spott-

erzählungen aus den alten volkstümlichen Erzählerstuben. Wie diese dort, so fanden denn auch seine eigenen Fabeln rasch Anklang.

Groß war ihre Wirkung nicht nur in den gelehrten Kreisen, sondern auch in der Breite des Volkes. Und das will zu jener Zeit etwas heißen, als die Bildung fast ausschließlich den Höfen und dem sie umgebenden Bürgertum vorbehalten war. Hatte Gellert auf literarischem Gebiet sich die Geister mit seiner Spracherneuerung gewonnen, so bewies die Wirkung außerhalb dieses Kreises um so mehr, daß er auf dem rechten Wege zur deutschen Volksseele war. Hier galten vor allem seine allgemeinen Reformgedanken, in denen er in unscheinbarer Einkleidung die Gedanken und Sehnsüchte seiner Mitwelt aussprach. „Er hatte sich des Elends des gemeinen Mannes angenommen, in seinem Namen Klage erhoben gegen Wucher und Geiz.“ Die Schranken zwischen den Ständen überging er, indem er der konventionellen Vorurteile nicht achtete. Auch darin war er ein Vorläufer. Und der Bauer, der ihm aus freien Stücken und Dankbarkeit im Winter eine Fuhre Holz vor seine Wohnung brachte, ist das schönste Symbol für die allgemeine Beliebtheit und die volkstümliche Echtheit der Gellertschen Fabeln. Sie gehören wahrlich zu jenem Teil deutscher Dichtung, der Bestand hat über die Zeiten hinaus, wenngleich auch sie nicht an den hohen Meisterwerken zu messen sind. Aber in ihrer liebenswürdigen Form bleiben diese weltlichen, sogar sehr weltlichen Werkchen einer in sich ruhenden Weisheit stetige heitere Bilder des ernsten Lebens und jene kleinen Wegweiser, die der Alltag jeder Zeit nötig hat.

Um dieser Fabeln und Verserzählungen willen steht auch Christian Fürchtegott Gellert in dieser Reihe. Und er, um dessen Tod damals die deutsche Geisteswelt trauerte wie um einen König und dem man bald in seinem Geburtsort Hainichen aus freiwilligen Spenden ein Denkmal baute, zu dessen Grab Männer und Frauen

noch lange wallfahrten, als sei es eine heilige Stätte, er, der schlichte, weise Mann, ruht heute in der Gruft der Johanniskirche in Leipzig neben dem verewigten Thomaskantor Johann Sebastian Bach.

Und wenn auch viele seiner Schriften, Lustspiele und Romane bei der Nachwelt nicht groß blieben und seine geistlichen Lieder nur noch im Kirchengesangbuch ihr verborgenes Dasein fristen, so darf doch nicht übersehen werden, daß neben den lehrhaften und allein von der christlichen Mythologie gefüllten Versen auch solche einer erhabenen Frömmigkeit stehen, die des Lebens Tiefe aus einem ursprünglich deutschen Naturempfinden deuten und dichterische Hymnen an den gewaltigen Gott sind.

Mögen es auch nur wenige seiner religiösen Lieder sein, die eine imposante formale und inhaltliche Höhe erreichen, so meinen wir doch, daß der nicht vergessen werden darf, der auch nur e i n Gedicht schuf, das in den ewigen Dom des deutschen Liedes einging. Und Beethovens stürmischer Geist wurde durch Gellertsche Verse zu seinem mächtigen und erhabenen Preis des wunderbaren Gottes in der Natur angeregt. Lesen wir nur die Worte, so klingen uns die Töne ins Ohr:

Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre,
Ihr Schall pflanzt seinen Namen fort.
Ihn rühmt der Erdkreis, ihn preisen die Meere;
Vernimm, o Mensch, ihr göttlich Wort!

Wer trägt der Himmel unzählbare Sterne?
Wer führt die Sonn' aus ihrem Zelt?
Sie kommt und leuchtet und lacht uns von ferne,
Und läuft den Weg, gleich als ein Held.

HERYBERT MENZEL

Die Karschin

Am 1. Dezember 1722 wurde zu Hammer bei Schwiebus, das damals zu Schlesien gehörte, dem Meiereipächter Dürbach ein Mädchen geboren, das den Namen Anna Luise erhielt und später als die Karschin berühmt werden sollte. Bald nahm ein Großoheim, dem der wache Geist des Kindes auffiel, es zu sich nach Tirschtiegel, wo er als pensionierter Amtmann lebte. So kam das Mädchen in eine der schönsten östlichen Landschaften; die Wälder und Wiesen, die weiten Seen und Moore umschlossen es mit allen Wundern der Jahreszeiten. Die wilden Schwäne flogen über es hin, und das Kind begann zu schauen und zu lauschen auf alles, was nicht gleich sichtbar war und allen vernehmlich.

Der Oheim hatte seine Freude an dem Mädchen. Er brachte ihm Lesen und Schreiben bei, und bald waren alle Klötze und Bretterzäune von ihm bemalt. Was war das für ein Kind? Die Puppe warf es in den Birnbaum, auf die Nesseln hieb es wie ein Krieger ein. Nun begehrte es gar noch Lateinisch zu lernen. Noch im Einschlafen sprach es die fremden Vokabeln. Da aber starb der Oheim, die Eltern kamen und richteten in dem Hause eine Gastwirtschaft ein. Es ging ihnen nicht gut. Der Anna Luise nahm man die Bücher fort und gab ihr die Hirtenrute in die Hand. Oft entliefen die Kühe, so verträumt war das Mädchen. Sehr weit entliefen sie ihm einmal, bis an den großen See! Da aber saß ein Hirte bei einer andern Herde und las einer Schar von Kindern

aus einem Buche vor. Und er hatte noch mehr Bücher! Nie in ihrem Leben hat sie es vergessen, wie glücklich sie diese Stunde machte, welchen Hunger sie zu stillen vermochte. Heimlich konnte sie nun wieder eine Zeitlang lesen. Aber bald blieb ihr und dem Hirten nichts übrig, als sich selbst Märchen auszudenken, die die weite Landschaft belebten. Gab es nicht Städte, wo man Bücher haben konnte soviel man nur wollte? Ja, drüben im Schlesischen, drüben in Preußen. Tirschtiegel aber gehörte jetzt zu Polen, obwohl sie kein polnisches Wort zu sprechen wußten. Auch Verse waren ihnen in die Hand gekommen. Nie hatte Anna Luise etwas Schöneres gehört. So etwas müßte man auch sagen können, und auf einmal, da konnte sie es. Das Mädchen sang glückerfüllt für ihren Hirten die ersten Strophen.

Die Eltern sahen sie fast wie eine Kranke an und waren darum froh, daß früh Freier für sie ins Haus kamen; einem Tuchmacher Hirsekorn gaben sie sie zur Frau. Aber kein Glück erwartete sie in dieser Ehe. Weder ihre Gaben noch ihren Fleiß wußte der Mann zu schätzen. Alle Demütigungen hatte sie hinzunehmen. Ihr Trost blieb ihr Lied. Aber auch das durfte sie nur heimlich singen. So spricht sie selbst von jener Zeit: „Ich zerzausete entweder mit einem Holzblatt voll krumm gebogener Stacheln Wolle und bereitete sie der Spinnerin zu, oder ich drehte in meiner Hand unaufhörlich ein kleines Rad, Garn aufzuwinden für den schnellaufenden Weberstuhl. Ich wählte die Melodie eines geistlichen Liedes, saß bei dem murrenden Rade und wiederholte den jetzt gedichteten Vers solange, bis er in meinem Gedächtnis haften blieb. Immer lag ein Buch unter dem Kopfkissen meines Kindes. Ich langte es hervor, so oft ich die Pflichten einer mütterlichen Amme oder die Stelle der Wärterin vertrat. Ich wünschte mehr Bücher und weniger besetzte Stunden, ich hörte von den Taten Friedrichs und brannte, sie zu singen. Der Name des Königs allein, wenn er genannt ward, schien mich anzuflammen; aber

meinen Gedanken fehlte der Schwung, und mein Genie lag unter dem Steinhaufen der Mühseligkeiten meiner Tage. Dennoch konnte nichts den himmlischen Funken in mir ganz ersticken."

Sie war die erste Frau, die in Preußen geschieden wurde. Kaum wagte sie es, so nach Hause zurückzukehren. Als sie sich doch auf den Weg machte, mußte sie in einem der nächsten Dörfer Zuflucht suchen, weil sie ihr drittes Kind gebar. Hier sah sie ein durchwandernder Schneider und hielt um sie an. Es war Karsch, unter dessen Namen sie in die deutsche Literatur einging. Mit ihm zog sie nach Fraustadt, wo schon Gryphius einst lebte, später nach Groß-Glogau. Diese zweite Ehe aber war die Hölle für sie, der Mann arbeitete nicht, nahm ihr, was sie verdiente, schlug sie und die Kinder, oft hörten die Nachbarn sie verstohlen weinen. Endlich holte man, um die Dichterin zu retten, den Mann zu den Soldaten, denn in Fraustadt und Glogau hatte sie schon Menschen gefunden, die ihr hohes Talent zu erkennen vermochten, ja, die sich nicht genug darüber verwundern konnten, welcher Gesänge diese einfache Frau aus dem Volke fähig war.

Hatte sie früher um ein paar Groschen, um ein paar Löffel Suppe für ihre Kinder ihre Verse zu Taufen und Hochzeiten und zu allen Familienfesten sonst gesungen, so holte man sie jetzt schon auf die Güter, um sich an ihren Stegreifdichtungen zu erfreuen, die sie mit einer Leichtigkeit fand, wie man es nie für möglich gehalten hätte. Berühmt im ganzen Lande aber machten sie ihre Lieder auf Friedrich den Großen. In Berlin horchte man auf, man schrieb, man erkundigte sich: was war das für eine Frau?!

Nun steigerte sich ihre dichterische Kraft von Gesang zu Gesang. Verse von solcher Leidenschaft und Frische, von solch männlicher Bildkraft hatten auch die besten Dichter kaum. Wie im Triumphzug holte man sie nach Berlin, sie und ihre Kinder, die sie eben noch kaum not-

dürftig kleiden und sattmachen konnte. Beim Gesandten Gotter wohnte sie, alle Häuser taten sich ihr weit auf, so die Paläste auch. Es kam die Stunde, da sie im Spiegelsaal von Sanssouci vor Friedrich dem Großen stand, sie, die einstige Hirtin aus dem unbekannten Osten, der schon polnisch war. Da stand der König, dem ihre Verse erst ins Französische hatten übersetzt werden müssen. Wer lehrte sie dichten? fragte er. Und einfach und doch stolz war ihre Antwort: „Die Natur und die Siege Eurer Majestät."

Es ist ihr auch in Berlin nicht immer gut gegangen. Ihr Herz war zu gütig, sie wußte, was Not ist, so verschenkte sie zu leicht, was sie besaß. Bei den vielen Freunden wohnte sie reihum, mitunter auch allein irgendwo unter dem Dach. Mit vielen Fürsten stand sie in Verbindung und mit allen Dichtern, mit Gleim, mit Lessing, Wieland, Herder, Klopstock und mit Goethe auch, dessen alles überstrahlendes Genie sie sofort erkannte, der gern mit ihr Briefe tauschte und bei seinem Berliner Aufenthalt die Treppen zu ihr hinaufsprang. Die Maler ihrer Zeit hielten sie im Bilde fest, ein Denkmal noch wurde ihr zu Lebzeiten errichtet, und schließlich erbaute ihr der König gar ein kleines Haus, in dem sie ihr Leben beschließen konnte. 1791 grub man auf dem Sophienfriedhof zu Berlin ihr Grab.

So berühmt sie zu ihrer Zeit war, so tief geriet sie später in Vergessenheit, bis vor kurzem noch war man des Glaubens, daß sie nicht mehr als eine kuriose Reimerin gewesen, die man ihres seltsamen Schicksals wegen einst überschätzte und die man auch nicht einmal mehr in den Literaturgeschichten zu erwähnen habe.

Kaum einer unserer Literaturhistoriker nahm sich die Mühe, ihr Werk und die Urteile darüber eingehend zu überprüfen. Selbst die Heimat erinnerte sich ihrer nicht mehr. So ist es geschehen, daß ich, der ich in der gleichen kleinen Stadt wie sie aufwuchs, erst mit achtzehn Jahren davon erfuhr, daß sie hier in Tirschtiegel lebte und ihre

ersten Verse sang, obwohl das Haus des Oheims noch stand, obwohl noch Nachkommen von ihr hier lebten und die Stadt die eine Kirche und die ersten Glocken, einige wertvolle Gemälde auch ihr verdankt.

Ich ging nun ihrem Leben nach, mehrere Aufsätze schrieb ich über sie und eine Novelle, so daß sie der Heimat wenigstens wieder gegenwärtig wurde und man ihr dankte. Ich begann all die Gedichte zu sammeln, die ich von ihr in verschollenen Anthologien und Zeitschriften und in Bibliotheken auftreiben konnte. Da entdeckte man endlich im Gleimhaus zu Halberstadt mehr als tausend von ihr an Gleim gerichtete Briefe, und hier auch habe ich ihre schönsten und zum Teil unveröffentlichten Gedichte gefunden.

Der Briefband der Karschin, aus dem lückenlos ihr Leben vor uns abläuft, erregte sofort das größte Aufsehen. Außer der Frau Aja, außer der Liselotte von der Pfalz hatte keine andere Frau solche Briefe hinterlassen. Darüber war man sich sofort im klaren. Welche Lebensfreude und welchen Mut hatte diese Frau doch besessen, wie abenteuerlich hatte sie das Schicksal aus der Armut, aus dem Elend zu Ruhm und Ansehen und in das Leben der Höfe geführt! In allen Schichten des damaligen Preußen war diese Frau daheim, und mit außergewöhnlicher Beobachtungsgabe, mit immer gleichbleibender Anteilnahme und Lebendigkeit hat sie von allem berichtet, mit einem Humor dazu, auch sich selbst gegenüber, daß man über ein so starkes Leben und ein so reiches Herz nur immer wieder staunen muß.

Eine merkwürdige Frau also und ein merkwürdiges Leben, wohl wert, gekannt und beachtet zu werden. An die Karschin aber auch als Dichterin wagte man noch nicht zu glauben. Ja, hübsche, kuriose, mutwillige und mutige Verspfeile, die kannte man von ihr und ließ sie gelten, sonst aber war sie wohl doch nur eine talentierte Gelegenheitsreimerin, eben für Bauernhochzeiten und Fürstentaufen.

Wer sich mit der Dichterin nicht eingehend und mit Hingabe befaßte, der konnte auch kaum zu anderer Auffassung kommen, der übersah eben, daß man auch jeden Schnitzel der Karschin gesammelt hatte, Verse, die doch nicht mehr als kleine Briefe, freundliche Grüße sein wollten, aus höflichem Dank, aus Scherz geschrieben, eben nur, um ein paar Augenblicke zu erfreun.

Und solcher Verse hatte man übermäßig viele in ihren ersten Gedichtband, den Gleim und Sulzer herausgaben, und in den von ihrer Tochter zusammengestellten Nachlaßband aufnehmen müssen. Die Subskribenten waren daran schuld. Sie wollten die Bücher nur erwerben, wenn sie auch die an sie gerichteten Verse enthielten. Die überwucherten nun so stark die wirklichen großen Gesänge, daß sie den Leser zurückschreckten und er nach ihnen allein allzu schnell sein Urteil über die Karschin sich bildete.

Ja, wäre er gleich auf ein Gedicht wie dies gestoßen! Wie hätte er nicht über die Ahnungslosigkeit unserer Literaturgeschichten erschrecken müssen. Denn hier, das muß man wohl spüren, spricht eine Dichterin.

Meine Jugend war gedrückt von Sorgen.
Seufzend sang an manchem Sommermorgen
Meine Einfalt ihr gestammelt Lied.
Nicht dem Jüngling töneten Gesänge,
Nein, dem Gott, der auf der Menschen Menge
Wie auf Ameishaufen niedersieht.

Ohne Neigung, die ich oft beschreibe,
Ohne Zärtlichkeit ward ich zum Weibe,
Ward zur Mutter, wie im wilden Krieg
Unverliebt ein Mädchen werden müßte,
Die ein Krieger halb gezwungen küßte,
Der die Mauer einer Stadt erstieg.

Was wir heftig lange wünschen müssen
Und was wir nicht zu erhalten wissen,
Drückt sich tiefer unserm Herzen ein;

Anna Luise Karschin

Gotthold Ephraim Lessing

Rebensaft verschwendet der Gesunde,
Und erquickend schmeckt des Kranken Munde
Auch im Traum der ungetrunkene Wein.

So mußte Gedicht um Gedicht von den Gelegenheitsversen gelöst werden, die doch jeder Dichter schreibt, nur daß er sie nicht zu veröffentlichen braucht. Aber wie hat sich diese Sicht gelohnt! Und als nun erst gar die im Gleimhaus zu Halberstadt verstaubten, niemals veröffentlichten Gedichte dazukamen, da war auf einmal die Karschin wieder auferstanden, ja, wir dürfen heut sogar von ihr vernehmen, was nicht mal ans Ohr ihrer Zeitgenossen drang:

Du goldener Schlaf, bist du von ihm genossen,
Hat ein Gedank' an mich die Augen zugeschlossen?
Und du, gekommene Morgensonne, sprich:
Da mein vom Schlaf erquickter Freund erwachte,
Den Schöpfer erst, dann deine Schönheit dachte,
Dacht er nach dir auch mich?

Ihn dacht ich schon, als mich die Schwalbe weckte,
Die an dem Fenster sich ihr Haus gebaut und heckte,
Sie redet zwitschernd mit der jungen Zucht:
Schnell sprang ich auf, ans Fenster hinzuknien
Für einen Gott, der mir den Freund verliehn,
Aus einer Welt gesucht.

Jetzt begreifen wir es, daß der junge Goethe immer neue Verse von ihr haben wollte. Wenn wir nun alle ihre andern Gedichte lesen, dann fühlen wir die Erregung nach, die ihre Zeitgenossen ergriff, als sie die ersten Gesänge von ihr vernahmen, die so ganz anders als die der bekannten Barockdichter waren.

„Ein ursprünglich deutsches Genie", so nannte sie Herder und sagte weiter von ihr: „Wenn man die Gedichte der Madam Karschin auch nur als Gemälde der Einbildungskraft betrachtet, so haben sie wegen der vielen originalen Züge mehr Verdienst um die Erweckung deutscher Genies als viele Oden nach regel-

mäßigem Schnitt." Man darf nicht übersehen, daß Goethe erst ein Knabe von elf Jahren war, als man die Karschin nach Berlin holte.

Unerhört fand man den freien und ungekünstelten Ton ihrer Gesänge. Selbst Ramler, der zu mancher Strophenform, zu manchem Silbenmaß und manchem, wie ihm schien, gar zu kühnen Vergleich ein wenig beckmesserisch den dünnen Zeigefinger hob, staunte sie ehrlich an.

Johann Christian Günther und Anna Luise Karsch, die beiden Dichter aus dem deutschen Osten, sind es gewesen, mit denen ein frischer Wind in die deutsche Literatur wehte.

Was man besonders bewunderte, war die Leichtigkeit, mit der die Karschin ihre Verse schrieb. „Drei Musen hüpfen auf, wenn ich nur einer winke!" Sie durfte es wirklich kühn von sich behaupten. Aber was waren das auch für Musen, wie Bauernmägde frisch und zungenfertig und von gesunder Derbheit! Vom höckrigten Apfel, von hartschaligen Nüssen, von der Bäume kahlgestandenem Haupt und dem aus Windeln gewickelten Meer ließen sie die Frau aus dem Osten singen.

Es soll nicht verschwiegen werden, daß auch die Karschin dem Geschmack ihrer Zeit Tribut zollte, daß sie, erst einmal in Berlin und in der Strömung der Literatur, sich nicht genügend Einflüssen und Einflüsterungen widersetzte und sich treiben ließ in ihrem Dichten. Aber immer fand sie zu sich selbst zurück.

Oft machte sie es sich zu leicht, oft gab sie zu unbekümmert sich aus, statt zu dichten, plauderte sie in ihren Versen, und doch haben auch die dann noch immer einen ganz eigenen Reiz, sagen uns mehr von ihrem Herzen, als noch so wohlgeformte Verse anderer Dichter das vermögen.

Welche Strophen ihr weniger gelungen waren, wußte sie selbst am besten. So spricht sie von den gefangenen Lerchen und von sich:

„Oft senktet ihr die grauen Flügel nieder,
Kamt in die Furchen, also trieb
Mich Nahrungskummer oft, daß ich zu kleine Lieder
Matt sang und an Unedle schrieb."

An anderer Stelle mag es sehr bescheiden klingen:

„Mein Verschen weiß nur deutsch zu gehen,
Wenn sein Vers nach dem Takt des Römers tanzen kann."

Sie aber weiß doch recht gut und ist stolz darauf, daß kaum einer so wie sie vom einfachen Volk verstanden wird, ohne die Bewunderung der Kenner einzubüßen.

„Der Krieger an dem Schild, der Hirt am Stabe lauschet,
Sie weiß es selber nicht, wieviel sie Herzen zwingt."

Über den Unbestand des Ruhms läßt sie so sich hören:

„Sollt ich, von Stolz verblendet, glauben,
Daß mich einst loben wird die nachgeborene Welt?
Sprich, Freundin, ob dir noch das Muster von den Hauben
Der Ältermütter wohl gefällt?"

Und doch sagt sie auch dies sehr bewußt:

„Ich mußte wie das Moos dem Glück zum weichen Tritt,
Dem Toren zur Verachtung dienen.
Einst sterb ich, doch mein Lied geht nicht zum Grabe mit."

Die Karschin ist eine ganz beispiellose Dichterin. Mit Vergleichen ist ihr gar nicht näher zu kommen. Ihr Leben muß man kennen, ihre Ursprünglichkeit, ihre Unerschrockenheit und Wahrheitsliebe, ihr nicht zu ermüdendes Herz. Ohne ein Hinschielen auf Ewigkeitsruhm hat sie gedichtet. Ihr Dichten war wirklich Gesang, aus allem Glück, aus allem Leid heraus.

Eine tapfere Frau war sie und zugleich eine mütterliche Frau, immer blieb ein gut Teil der einstigen Magd und Hirtin in ihr und der Geprüften, die in frostigen Wintern aus ihrer armen Hütte in die Wälder lief, um Reisig für den Herd zu suchen. Sie wußte zu schmeicheln,

sie war gern gütig, aber sie behielt als echte Preußin auch den Stolz vor Königsthronen. Wir kennen manches Beispiel dafür.

Groß war ihre Formkraft. Vom Epigramm bis zum breit hinströmenden, balladesken Gesang zwang sie ihre Verse. Immer wieder überrascht neben dem fast geschwätzigen Hinplaudern die knappe Zusammengerissenheit eines Gedichts. Das Hintupfen eines leichten Frühlingsliedes war ihr so gegeben wie die geradezu königlich aufrauschende Schwere, mit männlichem Ton, in glühenden, leidenschaftlichen Bildern.

Auch in schlesischer Mundart blieb uns ein Gesang von ihr erhalten.

Natürlich ist die Karschin, wie jeder Dichter, zunächst aus ihrer Zeit heraus zu verstehen. Aber sie war die Sängerin Friedrichs des Großen und kam nicht aus der Hofgesellschaft, sondern aus der weiten Ebene des Ostens und aus der Tiefe des Volkes. Sie steht uns sehr nahe. Sie tritt in unsere Zeit als eine, die sich durchaus gleich zurechtfinden wird, als eine, die auch wir gut verstehen. Wir wissen, sie würde auch heut, wie damals von den Siegen Friedrichs des Großen, „angeflammt" sein, und wir meinen, daß wir zu ihrer Zeit so gedacht hätten wie sie.

Es ist ein großer Gewinn für die deutsche Dichtung, daß die Karschin wieder entdeckt wurde und vernommen wird. Es bleibt zu überlegen, warum das zu unserer Zeit gerade geschah, und es wäre wohl zu wünschen, auch das Werk anderer vergessener Dichter von heut aus zu überprüfen. Man hat die Karschin zu ihrer Zeit die „deutsche Sappho" genannt. Auf solchen Beinamen kann sie gern verzichten. Ich frage mich aber doch, warum wir auf den Schulen von der Griechin eher erfuhren als von der preußischen Dichterin.

Gotthold Ephraim Lessing

Kurz nach dem Tode seines Sohnes, am 3. Januar 1778, schrieb Lessing am Krankenlager seiner Frau diesen Brief an einen Freund:

> „Ich ergreife den Augenblick, da meine Frau ganz ohne Besonnenheit liegt, um Ihnen für Ihren gütigen Anteil zu danken. Meine Freude war nur kurz. Und ich verlor ihn so ungern, diesen Sohn! Denn er hatte so viel Verstand! so viel Verstand! — Glauben Sie nicht, daß die wenigen Stunden meiner Vaterschaft mich schon zu so einem Affen von Vater gemacht haben! Ich weiß, was ich sage. — War es nicht Verstand, daß man ihn mit eisernen Zangen auf die Welt ziehen mußte? daß er so bald Unrat merkte? — War es nicht Verstand, daß er die erste Gelegenheit ergriff, sich wieder davon zu machen? — Freilich zerrt mir der kleine Ruschelkopf auch die Mutter mit fort! — Denn noch ist wenig Hoffnung, daß ich sie behalten werde. — Ich wollte es auch einmal so gut haben, wie andere Menschen. Aber es ist mir schlecht bekommen."

Acht Tage später folgte die Mutter dem Kinde. Und Lessing schrieb:

> „Meine Frau ist tot; und diese Erfahrung habe ich nun auch gemacht. Ich freue mich, daß mir viele dergleichen Erfahrungen nicht mehr übrig sein können zu machen; und bin ganz leicht. —"

Welch großes Gemüt, das den tragischsten Augenblick seines Lebens mit dieser Stärke überwindet! Welch

tapferes Herz, das den Schmerz zusammenfaßt in dem einen kurzen, heiter-entrückten Satz „und bin ganz leicht"!

Diese wenigen Worte aus einer tief gestürzten Schicksalsstunde zeigen uns den Mann und Dichter und enthüllen uns die Kräfte, die sein Werk gestalteten. Sie bezeugen die edle Tapferkeit eines starken Herzens und die stets fruchtbare Unbestechlichkeit seines Verstandes. Alle Eigenarten des Lessingschen Stils lassen sich an diesen wenigen Sätzen aufzeigen: die Sparsamkeit des Ausdrucks, die Schärfe der Formulierung, die dialektische Methode, die unabdingbare Sachlichkeit gegenüber dem Gegenstand der Betrachtung, sei er auch die eigene Person, besonders aber die eigenartige Vermählung des naiven Gefühlsausbruchs mit der logisch kalten Gedankenführung, deren Weg sich oft überraschend wendet.

Gerade die Ökonomie des Stils, die selbst in der ganz privaten Äußerung eines Briefes beherrschend auftritt, läßt Lessing nur selten ein poetisches Bild anwenden. Darum ist seine Sprache äußerlich so gar nicht glänzend und schön. Und darum sieht man in Lessing weniger den Dichter als den ästhetischen Kritiker. Er selbst hat dieses Vorurteil unterstützt, indem er im letzten Stück der „Hamburgischen Dramaturgie" in scharfer Selbstkritik schrieb:

> „Ich bin weder Schauspieler noch Dichter. Man erweiset mir zwar manchmal die Ehre, mich für den letzteren zu erkennen. Aber nur, weil man mich verkennt . . . Ich fühle die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft sich emporarbeitet, durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen aufschießt: ich muß alles durch Druckwerk und Röhren aus mir heraufpressen."

Der Kritiker aber, so meint man, habe uns heute nichts mehr zu sagen, und was vom Dichter zu kennen sich lohne, sei bekannt. Als unseren wirklichen, stän-

digen Besitz können wir nur noch seine preußische Komödie „Minna von Barnhelm“ betrachten, vielleicht auch, soweit man sie gesehen hat, die „Emilia Galotti“, wo er, wie Goethe zu Eckermann sagte, seine Piquen auf die Fürsten, und den religionsphilosophischen „Nathan“, wo er sie auf die Pfaffen hat. Alles andere aber, was er schrieb, ist vergessen, höchstens dem Titel nach bekannt, und steht wohlgeborgen und ungefährdet in der Klassikerecke des Bücherschrankes. Die beiden anfangs zitierten Briefstellen aber genügen, um mit der Kette von Vorurteilen aufzuräumen, die es bisher immer wieder verhindert haben, daß Lessing wirklich gelesen wird.

Als stünde er, in seinem Ich gedoppelt, stets neben sich, seinem Leben und seinem Werk, bleibt Lessing immer kritisch, in seinen dramatischen Gedichten, in seinen Fabeln und Poemen und auch in seinen Briefen. Wenn aber sein kritisches Gewissen in Niederschriften nicht schweigt, die ohne jede poetische Absicht aus dem Augenblick geboren wurden, so nimmt es nicht wunder, daß auch seine Dichtungen stets kritisch gearbeitet sind. Ist aber der Mensch in Stunden, wo nur das Herz allein sprechen sollte, kritisch, so darf es erst recht der Dichter sein, ohne daß darum gleich die Dichtung, weil sie ein kritischer Kopf schuf, weniger poetisch wäre als das Werk eines unkritischen und ungelehrten Poeten. Dies ist wohl ein gültiger Beweis dafür, daß Lessing sich Unrecht tat oder sich vielleicht bewußt selbst ironisierte, wenn er leugnete, ein Dichter zu sein. Es ist nur natürlich, daß er in seinem Hang zur Objektivität um jedes Wort ringen mußte, daß ihm nichts leicht aus der Feder floß.

Wenn aber die „Minna von Barnhelm“ und die „Emilia Galotti“ Lessing immer wieder als Dichter erweisen, so drängt sich die Frage auf, worin denn ihre poetische Wirkung gründet. Die Antwort lautet: in der Übereinstimmung der äußeren Form, der dramatischen

Architektur, mit dem, was Goethe die „innere Form“ genannt hat, „die sich von jener unterscheidet, wie der innere Sinn vom äußern, die nicht mit Händen gegriffen, die gefühlt sein will“. Der Knappheit des Wortes und der Überzeugungskraft des Gedankens entsprechen in Lessings Dramen die Echtheit der Charaktere und die Reinheit der Ideen. Dabei ist ein Charakter wie Tellheim in doppelter Hinsicht wahr. Er wird von Lessing zu dem Vertreter preußischer Haltung erhoben und bleibt doch Mensch, wird nicht zu einem farblosen Typ. So sind die Menschen seiner dramatischen Gedichte durchaus lebenswirklich. Sie sind die Einzelfälle, an denen er seine ethischen Gesetze erklärt und entwickelt, wie er ästhetische Normen aus einzelnen Kunstwerken ableitet. Die induktive Methode finden wir bei dem Dichter Lessing so gut wie bei dem Kritiker.

Die knappe Sachlichkeit der Sprache entspricht auch in den Dramen dem Inhalt der Aussage. Lessing strebt überall nach der einfachen, nackten Wahrheit. Die trockene Kürze mancher seiner Fabeln wirkt oft geradezu spartanisch. Darum aber sind seine Werke nicht weniger poetisch als die eines Goethe, Schiller oder Kleist. Lessings Poesie ist nur von anderer Art, ist streng, sachlich, ist preußisch.

Die „unpoetische“ Sprache von Lessings Dichtungen und ihre den kritischen Schriften gleichende methodische Haltung, welche das Vorurteil gegen ihn hervorriefen, daß er vor allem ein kritischer Kopf sei, beweisen, recht besehen, nur das einheitliche Zusammenwirken von Herz und Verstand bei seinem schöpferischen Wirken.

Nahezu alles, was Lessing schrieb, ist noch heute lesenswert. Wer aber kennt noch etwas von seiner Poesie, wer liest noch seine Fabeln, seine Verse, die dramatischen Gedichte, die nicht mehr aufgeführt werden? Nimmt man Lessings gesamtes Werk, so kann man leider das von ihm auf Klopstock angewandte Martialsche Epigramm „Wir wollen weniger erhoben und fleißiger ge-

lesen sein" auch auf ihn beziehen. Es geht seinen Dichtungen und ästhetischen Schriften und Briefen wie etwa den Novellen und Anekdoten Kleists, den Romanen Goethes und den Prosaschriften Schillers. Man hat von ihnen gehört; man hat sie aber seit der Schulzeit nie wieder zur Hand genommen. Damit begehen wir ein Unrecht gegen die Meister der deutschen Sprache und eine Torheit gegen uns selbst. Denn wir berauben uns nicht nur eines kostbaren Genusses, sondern lassen uns zugleich eine seltene Gelegenheit zu tieferer und ernsterer Bildung entgehen.

Ein Weg zu Lessings Werk führt über den Menschen. Darum wurden an den Anfang dieser Betrachtung zwei ganz persönliche Zeugnisse des Dichters gestellt. Seine Briefe sind noch unbekannter als die Heinrichs von Kleist. Sie sind aber, menschlich und sprachlich, nicht weniger schön. Auch sie sind erlebte Poesie.

Leichter und bequemer kommt man zu Lessing durch die Lektüre seiner Fabeln und Lieder, seiner Sinngedichte, seiner poetischen Verserzählungen und Epigramme. Wenn er auch viele Fabeln den Alten, wie Äsop und Älian, nacherzählte, so goß er sie doch in so eigene strenge, epigrammatische Formen, daß man sie als deutsche Fabeln ansprechen muß. Sie sind in der Art etwa Kleists Anekdoten zu vergleichen. Wir finden in ihnen alles, was den besonderen Reiz von Lessings Stil ausmacht:

„Man fragte den Adler: Warum erziehest du deine Jungen so hoch in der Luft?

Der Adler antwortete: Würden sie sich, erwachsen, so nahe der Sonne wagen, wenn ich sie tief an der Erde erzöge?"

„Sei auf deine Größe, auf deine Stärke so stolz als du willst: sprach der Sperling zu dem Strauße; ich bin doch mehr ein Vogel als du. Denn du kannst nicht fliegen; ich aber fliege, obgleich nicht hoch, obgleich nur ruckweise.

Der leichte Dichter eines fröhlichen Trinkliedes, eines kleinen verliebten Gesanges, ist mehr ein Genie als der schwunglose Schreiber einer langen Hermanniade."

Neben diesen beiden Fabeln mag von seinen sangbaren anakreontischen Liedern hier das „Lob der Faulheit" stehen:

„Faulheit, jetzo will ich dir
Auch ein kleines Loblied bringen. —
O —wie — sau — er — wird es mir, —
Dich — nach Würden — zu besingen!
Doch, ich will mein Bestes tun,
Nach der Arbeit ist gut ruhn.
Höchstes Gut! wer dich nur hat,
Dessen ungestörtes Leben — —
Ach — ich — gähn' — ich — werde matt —
Nun — so — magst du — mir's vergeben,
Daß ich dich nicht singen kann;
Du verhinderst mich ja dran."

Das ist der Lessing, den man nicht mehr kennt. Die leichte Heiterkeit seiner Verse, ihre oft schelmisch, oft bissig vorgetragenen Weisheiten sind, wie dieses eine Beispiel wohl beweist, noch heute gültig und schmackhaft.

Lesebücher sind insbesondere Lessings dramatische Gedichte, auf welche sich vornehmlich sein Name als der eines Klassikers der deutschen Dichtung gründet. Die spannende Fabel, die drängende Handlungsführung, die klare Sprache, der ausgewogene Stil, der preußisch straffe Rhythmus der Perioden, der Witz in der Logik und Methode, kurz alle Schönheiten und Vorzüge Lessingscher Wortkunst machen ihre Lektüre zu einer Freude, die der gleichkommt, die Werke auf der Bühne zu erleben. Zwei edle Steine aus dem reichen Schatz seiner Dichtkunst sollen hier in ihrem eigenen Glanz für Lessings hohe Art zeugen. Im „Philotas", dem Vorbild eines deutschen heroischen Trauerspiels, finden wir an der Stelle, wo der junge Prinz den Tod wählt, um seinem königlichen Vater den Sieg zu schenken, diese Sätze:

„Laß dich fesseln, flüchtiger Gedanke! — Itzt denke ich ihn wieder! Wie weit er sich verbreitet, und immer weiter; und nun durchstrahlt er meine ganze Seele! —

Wenn ich, ich elender Gefangener, meinem Vater den Sieg noch in die Hände spielen will, worauf kömmt es an? Aufs Sterben. Auf weiter nichts? — O fürwahr; der Mensch ist mächtiger, als er glaubt, der Mensch, der zu sterben weiß!

Aber ich? ich, der Keim, die Knospe eines Menschen, weiß ich zu sterben? Nicht der Mensch, der vollendete Mensch allein, muß es wissen: auch der Jüngling, auch der Knabe; oder er weiß gar nichts. Wer zehn Jahre gelebt hat, hat zehn Jahre Zeit gehabt, sterben zu lernen; und was man in zehn Jahren nicht lernt, das lernt man auch in zwanzig, in dreißig und mehrern nicht.

Alles, was ich hätte werden können, muß ich durch das zeigen, was ich schon bin. Und was könnte ich, was wollte ich werden? Ein Held. — Wer ist ein Held? — O mein abwesender vortrefflicher Vater, itzt sei ganz in meiner Seele gegenwärtig! — Hast du mich nicht gelehrt, ein Held sei ein Mann, der höhere Güter kenne, als das Leben? Ein Mann, der sein Leben dem Wohle des Staats geweihet; sich, den einzeln, dem Wohle vieler? Ein Held sei ein Mann — Ein Mann? Also kein Jüngling, mein Vater? Seltsame Frage! Gut, daß sie mein Vater nicht gehöret hat! Er müßte glauben, ich sähe es gern, wenn er Nein darauf antwortete. — Wie alt muß die Fichte sein, die zum Maste dienen soll? Wie alt? Sie muß hoch genug und muß stark genug sein.

Jedes Ding, sagte der Weltweise, der mich erzog, ist vollkommen, wenn es seinen Zweck erfüllen kann. Ich kann meinen Zweck erfüllen, ich kann zum Besten des Staats sterben: ich bin vollkommen also, ich bin ein Mann. Ein Mann, ob ich gleich noch vor wenig Tagen ein Knabe war.

Welch Feuer tobt in meinen Adern? Welche Begeisterung befällt mich? Die Brust wird dem Herzen zu eng! — Geduld, mein Herz! Bald will ich dir Luft

machen! Bald will ich dich deines einförmigen langweiligen Dienstes erlassen! Bald sollst du ruhen und lange ruhen —."

Wer könnte sich der logischen Kraft und der Schönheit dieser Rede entziehen, wenn sie auch alles dessen entbehrt, was einen Stil nach gemeiner Ansicht zu einem poetischen macht!

Als Beispiel für Lessings Komödienton seien hier einige Sätze angeführt aus seinem Jugendlustspiel „Der junge Gelehrte", mit dem er sich seine ersten Lorbeeren auf der Bühne errang. Da gibt Damis, der Held des Stückes, seine Abneigung gegen das weibliche Geschlecht in folgendem sophistischen Monolog kund:

„Mulier non homo! Bald werde ich auch dieses Paradoxon für wahr halten. Wodurch zeigt man, daß man ein Mensch ist? Durch den Verstand. Wodurch zeigt man, daß man Verstand hat? Wenn man die Gelehrten und die Gelehrsamkeit gehörig zu schätzen weiß. Dieses kann kein Weibsbild, und also hat es keinen Verstand, und also ist es kein Mensch. Ja, wahrhaftig ja; in diesem Paradoxon liegt mehr Wahrheit, als in zwanzig Lehrbüchern."

Hier liegt der Witz nicht nur im Gedanken, sondern auch in der Methode, durch die er gewendet und verdreht wird, und wird darum doppelt schlagkräftig. Bei Kleist und Grabbe begegnen wir der gleichen Art bissigen Humors. Gerade die Jugenddramen, die sich heute weniger zu einer Aufführung eignen, sind unterhaltsame Lesestücke.

Lessings Stil ist so klar, daß die schöpferische Haltung, deren Ausdruck er ist, überall rein durch seine Sätze hindurchscheint. Gerade der Philotas-Monolog enthüllt, liest man ihn aufmerksam, des Dichters Herz. Die ganze Rede des jungen Helden besteht aus Fragen und Antworten. Mit jeder Antwort kommt er ein Stück der Lösung der Frage näher, ob er als Mann und Held

für den Sieg seines Vaters zu sterben vermag. Die einzelnen Gedanken dieses Monologes, der schon eher ein philosophischer Dialog ist, sind so fest ineinander geschmiedet wie die Glieder in der Kette eines mathematischen Beweises. Diese kritische Methode, die keine unbewiesenen Voraussetzungen kennt, sondern Fehlurteile ausschließt, jeden Beweisgrund vorerst selbst nachprüft, ist uns schon bekannt geworden. Die äußere Form dafür ist die Häufung von Fragesätzen in Lessings Schriften. Doch wir erkennen im Philotas-Monolog mehr als das Ringen um ein ethisches Problem durch die Aufwerfung einer Antwort heischenden Frage. Lessing zeigt sich auch hier als der gründliche, unnachsichtige Denker, der das Problem, das er gefunden hat, selbst auf seine Echtheit hin untersucht. Für ihn gibt es keine Scheinprobleme. Denn er begnügt sich nicht damit zu fragen. Bevor er an die Lösung einer Frage geht, prüft er genau, ob die Fragestellung richtig ist. Erst wenn das der Fall ist, ist das Problem echt und einer Lösung wert. Bezeichnend dafür sind die oben angeführten Sätze: „Wie alt muß die Fichte sein, die zum Maste dienen soll? Wie alt? Sie muß hoch genug, und muß stark genug sein." Kann ein Jüngling ein Held sein? so fragt Philotas. Da er keine Lösung findet, greift er zu einem Gleichnis und fragt: „Wie alt muß die Fichte sein, die zum Maste dienen soll?" Darauf weiß er ebensowenig eine Antwort. „Wie alt?" fragt er noch einmal und erkennt: Die Fragestellung ist falsch. Denn auf das Alter kommt es gar nicht an. Die Fichte „muß hoch genug, und muß stark genug sein".

Das ist Lessing: sachlich, gründlich und ohne Umwege in die tiefsten Schächte eines Problems vordringend. Er ist darin seinem Zeitgenossen Immanuel Kant tief verwandt.

Und warum ergreift uns diese sachliche Poesie? Warum zieht sie uns in ihren Bann? Weil sie mehr von uns erzwingt als das „Mitleiden", weil sie ein „Mitentscheiden"

fordert. Darum ist Lessing das Vorbild eines kämpferischen Dichters und Denkers. Ihm ist die kritische Analyse, die ordnende Tätigkeit des Scheidens, nur ein Mittel zur schöpferischen Entscheidung. Es bezeugt uns die wunderbar in sich geschlossene Einheit seiner Persönlichkeit, wenn wir dieser schöpferischen Haltung und ihrem stilistischen Ausdruck immer wieder aufs neue in jedem seiner Werke begegnen, sei es nun in einem Drama, einer Fabel, einem Gedicht oder in einer ästhetischen Abhandlung.

Diese Eigenart des Lessingschen Stils ist zugleich auch der Grund dafür, daß seine Dramen zu ihrer voll ausgeschöpften Wirkung des darstellenden Künstlers entbehren können. Beim Lesen schon erschließen sie sich ganz.

Für die allbekannte und häufig gespielte „Minna von Barnhelm" braucht hier nicht geworben zu werden, eher schon für die „Emilia Galotti" und für ihr Vorbild, für das Vorbild des deutschen bürgerlichen Trauerspiels überhaupt, von der „Luise Millerin" über „Maria Magdalena" bis in die jüngste Zeit, für die „Miß Sara Sampson". Gewiß, dieses erste große Trauerspiel, das Lessing schrieb, steht nicht auf dem Gipfel, den die „Emilia" beherrscht. Aber er behandelt in ihr die alte Geschichte von dem Mann zwischen zwei Frauen zum ersten Male in einer bürgerlichen Welt, und die ganze herbe Schönheit seiner Sprache und seines Dichtens blühen bereits darin. In diesen Zusammenhang gehört die Erinnerung an „Nathan den Weisen", um den es in den letzten Jahren still geworden ist. Aber man soll nicht übersehen, daß die Tatsache des jüdischen Helden völlig bedeutungslos ist für den religionsphilosophischen Gehalt und Wert des Dramas. Der „Nathan" ist vor allem ein Lesedrama. Lessing nennt ihn bewußt „ein dramatisches Gedicht". Dieses Werk wurde geboren aus dem Kampf des Kamenzer Pastorensohns gegen die Finsternis der evangelischen Orthodoxie; es ist neben

seinen polemischen Schriften, der „Parabel“, den „Axiomata“, den „Anti-Goezes“, mit denen er seine Veröffentlichung der Reimarus-Fragmente verteidigte, die poetische Rechtfertigung seiner religiösen Überzeugung, deren wichtigste Grundsätze diese sind: „Der Buchstabe ist nicht der Geist, und die Bibel ist nicht die Religion.“ „Die Bibel enthält offenbar mehr als zur Religion gehört.“

So ist der „Nathan“ ein religionsphilosophisches Gedicht und nicht, wie er gern dargeboten wurde, ein philosemitisches Schauspiel. Was lag für Lessing näher, als daß er seine gegen alle positive Religion gerichtete Gesinnung mittels der Verdichtung der von Boccaccio überlieferten Ringparabel an einen Schauplatz verlegte, wo sich drei Religionen leicht begegneten. Auch Hebbels edle Mariamne ist Jüdin. Es wäre kleinmütig, wollten wir unsterbliche Werke unserer Dichter aus äußeren Gründen übersehen. Wir müssen sie nur in dem unverfälschten Geist empfangen, den ihnen der deutsche Dichter eingab. Gewiß hat der Freigeist Lessing auch eine Lanze für die Juden brechen wollen. Doch das gereicht ihm nicht zum Vorwurf. Denn Lessings Epoche hat das Judentum ja nicht als eine Rasse erkannt, sondern nur als Religionsgemeinschaft gesehen. Und im „Nathan“ geht es allein um die Religion. Das darf man nicht vergessen!

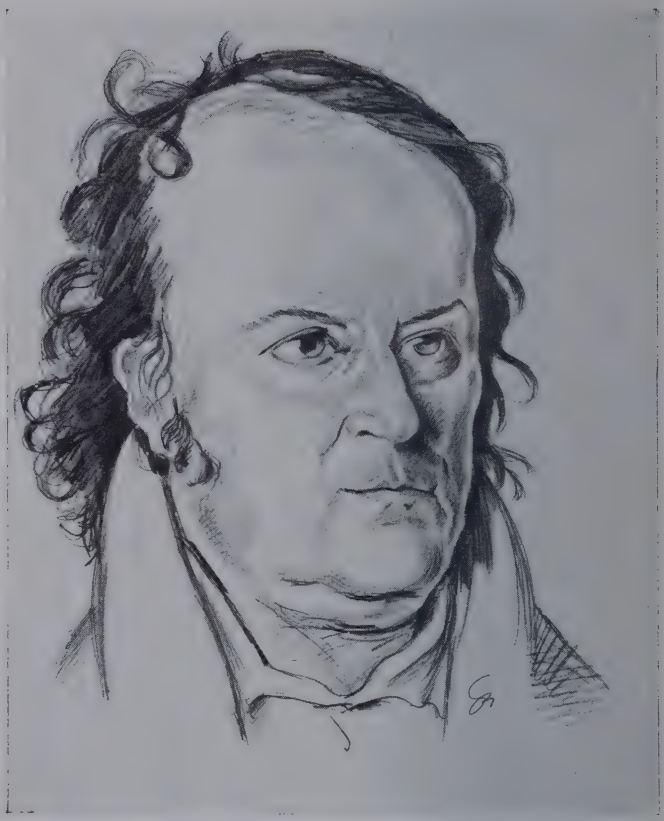
> „Wenn Gott in seiner Rechten alle Wahrheit und in seiner Linken den einzigen immer regen Trieb nach Wahrheit, obschon mit dem Zusatze, mich immer und ewig zu irren, verschlossen hielte und spräche zu mir: Wähle! ich fiele ihm mit Demut in seine Linke und sagte: Vater, gib! Die reine Wahrheit ist ja doch nur für Dich allein!“

Das ist der Leitspruch, unter dem Lessings Dichten wie auch sein kritisches Schaffen steht. Leider gehören gerade die ästhetischen Schriften zu den unbekannten

Werken des Dichters. Dabei stehen sie seinen Dichtungen so nahe, daß man sie ihnen ohne Not zurechnen kann. Denn sie sind nicht nur kritisch wichtig für die Poesie und die bildenden Künste, sie sind selber formal Dichtungen, weil ein Dichter sie schrieb. Kein trockener Gelehrter entwickelt in ihnen Regeln für die rechte Handhabung künstlerischer Mittel, für die Bildung und Gestaltung von Kunstwerken, sondern ein Poet schrieb erlebte Erkenntnisse nieder. Und wie Kleists dichte Novellen den großen wilden und doch formal gezügelten Dramatiker nicht verleugnen, so zeigt jede Schrift Lessings die gerade, umweglose Methodik des dramatischen Dichters und die vorwärts drängende Zielstrebigkeit seiner dramatischen Handlungen. Was dem Dramatiker Lessing das „erregende Moment" bedeutet, von dem aus er die Fabel eines Stückes in einer straffen Handlung mit Notwendigkeit eindeutig entwickelt, das ist für den Ästhetiker der Gegenstand der Betrachtung, an dem er einen allgemeinen Satz ableitet und seine Wahrheit beweist.

Dichter und Kritiker Lessing bedienen sich der gleichen Methode, der gleichen Sprache, des gleichen Stils. Der Poet Lessing ist immer Ästhetiker. So schreibt er ein ergreifendes Poem, die „Emilia", als Musterstück zu seiner „Hamburgischen Dramaturgie". Der Ästhetiker Lessing aber bleibt stets Dichter. Denn in seinem Streben nach der Erkenntnis der Gesetze des Schönen vergißt er die Schönheit selbst über der Klarheit und Exaktheit seiner Aussage nicht. „Welch ein hinreißender Strom! Denn es handelt sich nicht bloß um gelehrte Dinge, um Gemmen, Münzen und um historisches Wissen, sondern um Ehrlichkeit und Wahrhaftigkeit", schrieb Herder begeistert über die Abhandlung „Wie die Alten den Tod gebildet". Und ein andermal sagte er: „Lessings Schreibart ist der Stil eines Poeten, d. i. eines Schriftstellers, nicht der gemacht hat, sondern der da machet, nicht der gedacht haben will, sondern uns vordenket, wir sehen seine Werke werdend, wie den Schild des

Karl Philipp Moritz



Jean Paul

Achilles bei Homer." Was Lessing im letzten Stück der „Hamburgischen Dramaturgie" sagt, daß er kein Dichter sei, ist nur der Ausdruck kritischer Selbstbescheidung. Wir wissen heute besser als er, daß er ein großer Poet war. Und wenn wir an jener Stelle seiner Didaskalien richtig weiterlesen, so finden wir darin von ihm selbst bestätigt, was hier behauptet wurde, daß nämlich beide Teile seines Werkes, das dichterische und das kritische, nicht voneinander zu trennen sind, daß das eine das andere befruchtet, daß er kritisch dichtete und als Dichter dachte.

Gewiß, so wird man zugeben, Lessing führte eine glänzende Feder. Aber, so wird man im gleichen Atemzuge als Einwand anmelden, man kann doch im Ernst nicht von uns verlangen, nur wegen des guten Stils seine trockenen, gelehrten Schriften zu lesen, die meistens einem damals aktuellen, heute völlig unwichtigen Anlaß entsprangen. Daß der Anlaß für den Gehalt einer solchen Schrift unbedeutend war, sagt Lessing in der Vorrede zu seiner Untersuchung „Wie die Alten den Tod gebildet" einmal selbst: „Ich wollte nicht gern, daß man diese Untersuchung nach ihrer Veranlassung schätzen möchte. Ihre Veranlassung ist so verächtlich, daß nur die Art, wie ich sie genutzt habe, mich entschuldigen kann, daß ich sie überhaupt nutzen wollen." Und was die Trockenheit betrifft, so mögen hier einige Sätze aus dem Anfang der „Rettungen des Horaz" für das Gegenteil zeugen:

> „Die Gabe, sich widersprechen zu lassen, ist wohl überhaupt eine Gabe, die unter den Gelehrten nur die Toten haben. Nun will ich sie eben nicht für so wichtig ausgeben, daß man, um sie zu besitzen, gestorben zu sein wünschen sollte: denn um diesen Preis sind vielleicht auch größere Vollkommenheiten zu teuer. Ich will nur sagen, daß es sehr gut sein würde, wenn auch noch lebende Gelehrte immer im voraus ein wenig tot zu sein lernen wollten."

Als Beweis für die Gegenwartsnähe aber mag hier ein Abschnitt stehen, der so aktuell ist, daß man, wäre der Autor nicht aus dem Zusammenhang bekannt, kaum auf Lessings Verfasserschaft setzen würde.

> „Wir lachen, wenn wir hören, daß bei den Alten auch die Künste bürgerlichen Gesetzen unterworfen gewesen. Aber wir haben nicht immer recht, wenn wir lachen. Unstreitig müssen sich die Gesetze über die Wissenschaften keine Gewalt anmaßen; denn der Endzweck der Wissenschaften ist Wahrheit. Wahrheit ist der Seele notwendig; und es wird Tyrannei, ihr in Befriedigung dieses wesentlichen Bedürfnisses den geringsten Zwang anzutun. Der Endzweck der Künste hingegen ist Vergnügen; und das Vergnügen ist entbehrlich. Also darf es allerdings von dem Gesetzgeber abhangen, welche Art von Vergnügen und in welchem Maße er jede Art desselben verstatten will.
>
> Die bildenden Künste insbesondere, außer dem unfehlbaren Einflusse, den sie auf den Charakter der Nation haben, sind einer Wirkung fähig, welche die nähere Aufsicht des Gesetzes heischet. Erzeugten schöne Menschen schöne Bildsäulen, so wirkten diese hinwiederum auf jene zurück, und der Staat hatte schönen Bildsäulen schöne Menschen mit zu verdanken."

Wir finden diesen Abschnitt im „Laookon". Es lohnt sich schon, die Schrift zu lesen, auch die „Hamburgische Dramaturgie" und die „Briefe, die neueste Literatur betreffend", und die Abhandlungen „Über die Fabel" und „Wie die Alten den Tod gebildet" und die Streitschriften gegen Goeze und Lange.

Die preußische Haltung Lessingscher Dichtungen, das reine Streben nach Wahrheit in seinem Denken entsprechen den Zielen, die deutsche Dichtung und Wissenschaft sich seit je gesetzt haben. Darum ist es an der Zeit, sich seiner zu erinnern.

HEINRICH KOCH:

Karl Philipp Moritz

In dem fast vergessenen Buch eines Dichters, dessen Namen man kaum noch kennt, lesen wir:

> „Anton kam bald so weit, daß er glaubte, von den Sinnen ziemlich abgezogen zu sein, und nun fing er an, sich wirklich mit Gott zu unterreden, mit dem er bald auf einem ziemlich vertraulichen Fuße umging. Den ganzen Tag über, bei seinen einsamen Spaziergängen, bei seinen Arbeiten, und sogar bei seinem Spiele sprach er mit Gott, zwar immer mit einer Art von Liebe und Zutrauen, aber doch so, wie man ungefähr mit seinesgleichen spricht, mit dem man eben nicht viel Umstände macht, und ihm war es denn wirklich immer, als ob Gott dieses oder jenes antwortete.
>
> Freilich ging es nicht so ab, daß es nicht zuweilen einige Unzufriedenheit sollte gesetzt haben, wenn etwa ein unschuldiges Spielzeug oder sonst ein Wunsch vereitelt ward. Dann hieß es oft: aber mir auch diese Kleinigkeit nicht einmal zu gewähren! oder, das hättest du doch wohl können geschehen lassen, wenn's irgend möglich gewesen wäre! Und so nahm es sich denn Anton nicht übel, zuweilen ein wenig mit Gott nach seiner Art böse zu tun; denn das, so glaubte er, gehöre mit zum vertraulichen Umgange."

Der junge Held dieser Geschichte, der von seinen Eltern zu strengster Frömmigkeit angehalten wird, mildert die Beschwerden harter Gottesfurcht mit kindlichem Witz dadurch, daß er aus dem Gebet ein recht mensch-

UNIVERSITY OF ILLINOIS
LIBRARY

liches Zwiegespräch und den Jesuknaben zu seinem Spielgefährten macht. Und das ist nun eine besonders köstliche kleine Geschichte, die uns der Poet aus seiner Jugend erzählt.

> „Hinter dem Hause, wo sein Vater in Pyrmont logierte, war ein großer Baumgarten: hier fand er zufälligerweise einen Schiebkarren und machte sich das Vergnügen, damit im ganzen Garten herumzuschieben.
>
> Um dies nun aber zu rechtfertigen, weil er anfing, es für Sünde zu halten, bildete er sich eine ganz sonderbare Grille. Er hatte nämlich viel von dem Jesulein gelesen, von welchem gesagt wurde, daß es allenthalben sei, und man beständig und an allen Orten mit ihm umgehen könne.
>
> Das Diminutivum machte, daß er sich einen Knaben, noch etwas kleiner wie er, darunter vorstellte, und da er nun mit Gott selber schon so vertraut umging, warum nicht vielmehr mit diesem seinem Sohne, dem er zutraute, daß er sich nicht weigern werde, mit ihm zu spielen, nun also auch nichts dawider haben werde, wenn er ihn ein wenig auf dem Schiebkarren herumfahren wollte.
>
> Nun schätzte er es sich aber doch für ein sehr großes Glück, eine so hohe Person auf dem Schiebkarren herumfahren zu können und ihr dadurch ein Vergnügen zu machen; und da diese Person nun ein Geschöpf seiner Einbildungskraft war, so machte er auch mit ihr, was er wollte, und ließ sie oft kürzer, oft länger an dem Fahren Gefallen finden, sagte auch wohl zuweilen mit der größten Ehrerbietigkeit, wenn er vom Fahren müde war: so gern ich wollte, ist es mir doch jetzt unmöglich, dich noch länger zu fahren.
>
> So sah er dies am Ende für eine Art von Gottesdienst an und hielt es nun für keine Sünde mehr, wenn er sich auch halbe Tage mit dem Schiebkarren beschäftigte."

Es ist mit einigen Schwierigkeiten verbunden, von Wesen und Art eines Dinges zu sprechen, dessen bloßes Dasein selbst nur noch wenigen bekannt ist. Darum

mußte die Sache, um die es hier geht, das Werk eines fast vergessenen Dichters, wenigstens im Ausschnitt mitgeteilt werden. Wer Karl Philipp Moritz ist, und was er schrieb und wirkte, das wissen sicher nur noch Fachgelehrte und einige wenige belesene Liebhaber der deutschen Literaturgeschichte. Es wäre einfacher, wollte man für Kleists Novellen oder für Lessings unbekannte Einakter oder für die vorgoethesche Lyrik Leser und Freunde werben. Denn von Kleist und von Lessing und von Gellert oder Gleim oder Klopstock kann sich wohl jeder einen ungefähren Begriff machen. Von Moritz aber weiß man im allgemeinen herzlich wenig. Bevor ich ihn jedoch näher in seiner Persönlichkeit vorstelle, möge man mir gestatten, noch einmal den Dichter Moritz mit einem kurzen Abschnitt aus seinem „psychologischen Roman" „Anton Reiser" zu Worte kommen zu lassen. Denn es ist ja unser Ziel, dem vergessenen Poeten, seinem Verdienst und Wert entsprechend, neue Freunde zu gewinnen. Die Zitate vermögen dem Leser dieses Aufsatzes eine Kostprobe des Moritzschen Stils zu geben. Und so können wir dann anschließend über etwas reden, was wenigstens zum Teil bekannt ist.

„Vorzüglich lagerten sie sich oft am Abhange des Steigerwaldes, von welchem man die Stadt Erfurt mit ihren alten Türmen und ihrem ganzen Umfange von Gärten kann liegen sehen. Da hinauf gehen die Einwohner von Erfurt häufig spazieren, machen sich auch wohl oben selbst ein kleines Feuer an und kochen sich den Kaffee, um die patriarchalischen Ideen hier zu erneuern.

Hier saßen auch Neries und Reiser oft stundenlang, und lasen sich aus irgendeinem Dichter wechselweise vor; welches die meiste Zeit eine wahre Mühe und Arbeit und ein peinlicher Zustand für sie war, den sie sich aber einander nicht gestanden, um nur am Ende die Idee mit sich zu nehmen: ‚Wir haben am Steigerwalde freundschaftlich beieinander gesessen, haben

von da in das anmutsvolle Tal hinuntergeblickt und dabei unsern Geist mit einem schönen Werke der Dichtkunst genährt.'

Wenn man erwägt, wie viele kleine Umstände sich ereignen müssen, um das Stillsitzen und Lesen unter freiem Himmel angenehm zu machen, so kann man sich denken, mit wie vielen kleinen Unannehmlichkeiten Neries und Reiser bei diesen empfindsamen Szenen kämpfen mußten: wie oft der Boden feucht war, die Ameisen an die Beine krochen, der Wind das Blatt verschlug usw."

In diesen Abschnitten des „Anton Reiser" ist alles enthalten, was für das dichterische und schriftstellerische Lebenswerk Moritzens bezeichnend ist. Wir erkennen eine feine Beobachtungsgabe, die sich mit einer sicheren Urteilskraft verbindet. Der philosophische Kopf, dessen ästhetische Schriften noch heute von Gewicht sind, kündet sich darin an. Denn es gehört wohl zu den schwierigsten poetischen Aufgaben, die zarten seelischen Regungen eines Kinderherzens im Wort einzufangen. Moritz ist ein Meister in der Art, wie er dem Innenleben seines jungen Helden nachspürt. Das zweite Merkmal seines Dichtens ist der herzliche Humor, der oft in schmunzelnde Ironie übergeht und der ein Erbteil seiner norddeutschen Abstammung ist. Diese in seiner Persönlichkeit begründeten Voraussetzungen für sein Schaffen leuchten hell auf aus jeder Zeile, die er schrieb. Das macht sein einfacher, kristallklarer und flüssiger Stil, dessen Eleganz den weitgereisten Weltmann verrät.

Ein Hang zum Romantischen und eine schöne Gefühlstiefe als Ausdruck eines leicht bewegbaren Gemütes machen sich gleichfalls in den gegebenen Kostproben bemerkbar. In anderen Werken sind auch hier und da Stilmittel des Sturmes und Dranges zu spüren, vor allem in seinem für unseren Geschmack unbedeutenden einzigen Drama „Blunt oder der Gast". Nirgends aber betritt er das Reich falscher Gefühlsseligkeit, die man

heute mit dem Begriff „sentimental“ zu verbinden pflegt. Auch werden seine Stimmungsmalereien niemals zu jenem romantischen Schwärmertum, das uns wegen seiner falschen Töne nicht erträglich ist. Dem stehen schon sein gesunder Humor, seine Ironie und sein Witz entgegen sowie eine herrlich unvoreingenommene Selbstkritik.

Dafür können wir einen treffenden kleinen Beleg aus dem „Anton Reiser“ anführen. In diesem Buch kritisiert er auch die poetischen Versuche seines Helden, und es entschlüpfen ihm dabei allerlei Weisheiten, die gerade für junge Menschen, die sich auf das schwierige Gebiet lyrischer Gestaltung wagen, noch heute recht aufschlußreich sind. Und da findet man an einer Stelle ein Gedicht an einen Freund, in dem er diesem seine Leiden klagt. Er sieht darin in

„Grundlose Tiefen, die den Blicken
Nur Nacht und Graun entgegenschicken,
Und lohnen mit Melancholei —
Sie kömmt, daß auf dem ehrnen Throne
Sie nun in meiner Seele wohne,
Und rufet ihr Gefolg' herbei.“ —

An dieser Stelle bricht das Zitat ab und es folgt der in seiner lapidaren Kürze trocken-ironische Satz: „Nun kam das Gefolge: die Sorgen, der Gram.“

Um den Dichter mit wenigen Strichen persönlich vorzustellen, genügt es in der Hauptsache, anzuführen, daß er am Lyzeum in Hannover Iffland zum Mitschüler und Freund hatte, und daß ihn in Rom enge Bande an Goethe knüpften, wobei vor allem Moritz der gebende Teil war. In seiner „Italienischen Reise“ sagt Goethe: „Warum ich die Prosa seit mehreren Jahren bei meinen Arbeiten vorzog, daran war doch eigentlich schuld, daß unsere Prosodie in der größten Unsicherheit schwebt, wie denn meine einsichtigen, gelehrten, mitarbeitenden Freunde die Entscheidung mancher Frage dem Gefühl,

dem Geschmack anheim gaben, wodurch man denn doch aller Richtschnur ermangelte. Iphigenia in Jamben zu übersetzen, hätte ich nie gewagt, wäre mir in Moritzens Prosodie nicht ein Leitstern erschienen. Der Umgang mit dem Verfasser, besonders während seines Krankenlagers, hat mich noch mehr darüber aufgeklärt, und ich ersuche die Freunde, darüber mit Wohlwollen nachzudenken."

Dabei ist hier anzumerken, daß Moritzens Schrift „Versuch einer deutschen Prosodie" (Lehre von der Verskunst), die 1786 erschien und dem Könige von Preußen gewidmet war, noch heute in ihrer Grunderkenntnis allen etwas zu sagen hat, die schöpferisch in antikem Versmaß gestalten oder die sich doch fachwissenschaftlich mit deutscher antikisierender Verskunst auseinanderzusetzen haben, und auch den Bühnenschaffenden, die diese Verskunst zum Tönen bringen. Wie Goethe meint, „hat Moritz ausgeklügelt, daß es eine gewisse Rangordnung der Silben gäbe und daß die dem Sinne nach bedeutendere gegen eine weniger bedeutende lang sei und jene kurz mache, dagegen aber auch wieder kurz werden könne, wenn sie in die Nähe von einer andern gerät, welche mehr Geistesgewicht hat".

Damit ist uns der zu seiner Zeit anerkannte Ästhetiker Moritz bekannt geworden. An Lebensdaten sind nur noch diese hinzuzufügen: Er wuchs in der mystischen Atmosphäre eines quietistischen Elternhauses auf, von der er sich aber als Mann sehr bald befreite. In Wittenberg studierte er Theologie, war später Konrektor am Gymnasium „Zum grauen Kloster" in Berlin, wo er sich einen Namen als Schriftsteller machte. Er reiste nach England und Italien und veröffentlichte darüber zwei damals vielgelesene Werke. Schon mit 33 Jahren wurde er Professor der Altertumskunde an der Kunstakademie in Berlin, wo Tieck und Alexander v. Humboldt zu seinen Schülern gehörten. Als er 1793 starb, war er noch keine 37 Jahre alt. Das erklärt, warum sein Lebenswerk an

Umfang hinter dem manches zeitgenössischen Dichters zurücksteht. Es ist nur schwer verständlich, daß die drei Romane Moritzens, „Anton Reiser", „Andreas Hartknopf" und „Andreas Hartknopfs Predigerjahre", so völlig vergessen werden konnten. Gerade wegen ihres autobiographischen Gehalts und wegen ihrer feinen psychologischen Gestaltung sind sie in unserer Zeit, die Biographien und Selbstbiographien schätzt, ganz modern. Der Grund mag vielleicht in der vornehm zurückhaltenden und stillen Art Moritzens liegen. Alle drei Romane sind besinnliche Bücher. Im „Reiser" schildert Moritz im Erzählerton, nicht in Ich-Form, sein Leben vom Knaben- bis zum Jünglingsalter und bricht ab, als Reisers Versuche, die Bühnenlaufbahn einzuschlagen, scheitern. Der „Reiser" ist ein Vorläufer von „Wilhelm Meisters Lehrjahren" und nicht ohne Einfluß auf Goethes Roman gewesen. Wegen seiner größeren Ursprünglichkeit und unmittelbaren Natürlichkeit und weil er sich dem Leser freier und befreiender gibt, ist der „Reiser" noch für uns spannend zu lesen, während uns Goethes Entwicklungs- und Erziehungsromane in Klang und Haltung nicht ohne weiteres so stark ansprechen. Denn auch die Spannung ist ein wichtiges Stilmittel bei Moritz. Während Goethe heute stellenweise trocken wirkt, schreibt Moritz unterhaltsam und lebendig, ohne daß er auch nur ein Spannungsmoment künstlich einzufügen brauchte. Moritzens Romane stehen in der Mitte zwischen Grimmelshausens „Simplizissimus" und Kellers „Grünem Heinrich". Ich glaube, diese Einordnung sagt mehr als jeder genauere Beweis für den Gegenwartswert der drei Bücher. Wer die Abenteuer des Simplizissimus gern gelesen hat und wer Kellers stillen Humor und gedämpften Vortrag schätzt, der wird nicht enttäuscht sein, wenn er Reisers Lehr- und Hartknopfs Wanderjahre zur Hand nimmt. Er wird seine Freude an diesen Büchern haben. Er wird

sich dann auch nicht von der äußerlich barocken Form des „Hartknopf“ abstoßen lassen, in dem anekdotische Einschiebsel neben prosaischen Oden und ästhetischen Erörterungen stehen, sondern diese Ungebundenheit, die mit souveräner Sicherheit dargeboten wird, als ein Merkmal deutschen Dichtens gern anerkennen. Auch in seinen Romanen zeigt sich der Ästhetiker Moritz. Er drängt sich aber nirgends unangenehm oder störend auf. In seinen Romanen ist Moritz Dichter, in seinen ästhetischen Schriften ein Wissenschaftler, dessen methodischer Vortrag ebenso angespannt und spannend ist wie der Lessings.

Kaum weniger lesenswert als Lessings „Hamburgische Dramaturgie“, „Laokoon“ und seine „Briefe, die neueste Literatur betreffend“, fast ebenso gewichtig wie Kants „Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen“ ist Moritzens in einem wunderbaren Deutsch und in klarem Stil geschriebene Abhandlung „Über die bildende Nachahmung des Schönen“ aus dem Jahre 1788. Das einzige, was es an ihrer Gestaltung auszusetzen gibt, ist die gedrängte Kürze, die auch Goethe als Mangel erschien. Die beste und unvoreingenommenste Beurteilung erfuhr die Schrift durch Schiller trotz anfänglicher persönlicher Gegnerschaft, die aus der scharfen Ablehnung entsprang, mit der Moritz als Redakteur der „Vossischen Zeitung“ den Jugenddramen seines späteren Freundes begegnete. Moritz trennt das Schöne scharf vom Nützlichen, vom Zweckhaften und auch vom Sittlichen. Er sagt: „Das Schöne hat seinen höchsten Zweck in seiner Entstehung, in seinem Werden schon erreicht; unser Nachgenuß desselben ist nur eine Folge seines Daseins — und das bildende Genie ist daher im großen Plane der Natur, zuerst um sein selbst, und dann erst um unsertwillen da.“ Schiller drückt diesen Gedanken in seinem Gedicht „Die Künstler“ so aus:

„Das Kind der Schönheit, sich allein genug,
Vollendet schon aus eurer Hand gegangen,
Verliert die Krone, die es trug,
Sobald es Wirklichkeit empfangen."

Moritz spricht dem, der ein Kunstwerk in der Absicht zu gestalten versucht, daß er sich diese oder jene Wirkung von ihm verspricht, die Befähigung zu schöpferischer Gestaltung ab.

„Wo sich in den schaffenwollenden Bildungstrieb sogleich die Vorstellung vom Genuß des Schönen mischt, den es, wenn es vollendet ist, gewähren soll; und wo diese Vorstellung der erste und stärkste Antrieb unserer Tatkraft wird, die sich zu dem, was sie beginnt, nicht in und durch sich selbst gedrungen fühlt; da ist der Bildungstrieb gewiß nicht rein; der Brennpunkt oder Vollendungspunkt des Schönen fällt in die Wirkung über das Werk hinaus; die Strahlen gehen auseinander; das Werk kann sich nicht selber ründen."

Ein letztes Zitat aus dem „Reiser" möge erweisen, wie zeitgemäß seine Inhalte und Erkenntnisse sein können. Eine harte Selbstkritik kann keiner Generation schaden. Und manchen jungen Menschen unserer Zeit kann dieses Wort Moritzens zu einer klaren Selbstbeurteilung führen:

„Es ist wohl ein untrügliches Zeichen, daß einer keinen Beruf zum Dichter habe, den bloß eine Empfindung im allgemeinen zum Dichten veranlaßt und bei dem nicht die schon bestimmte Szene, die er dichten will, noch eher als diese Empfindung oder wenigstens zugleich mit der Empfindung da ist. Kurz, wer nicht während der Empfindung zugleich einen Blick in das Detail der Szene werfen kann, der hat nur Empfindung, aber kein Dichtungsvermögen. Und gewiß ist nichts gefährlicher, als einem solchen täuschenden Hange sich zu überlassen; die warnende Stimme kann nicht früh genug dem Jüngling zurufen, sein Innerstes zu prüfen, ob nicht der Wunsch bei ihm an die Stelle der Kraft

tritt und, weil er diese Stelle nie ausfüllen kann, ein ewiges Unbehagen die Strafe verbotenen Genusses bleibt."

Wer Freude hat an klarem Denken, schönem Dichten und reinem Wollen, der greife zu Moritzens Werken. Er wird in der Zwiesprache mit einem deutschen Dichter zugleich ein aufschlußreiches und besinnliches Selbstgespräch führen.

WERNER BÖKENKAMP:

Jean Paul

„Jean Paul ist heute nur noch ein berühmter Name, nicht mehr ein gelesener Schriftsteller." Mit dieser kühlen Feststellung wird einer der größten deutschen Dichter in einer Literaturgeschichte abgetan, und der Verfasser gibt sich keine Mühe, ihn wieder zum Leben zu erwecken. Fast alle Literaturgeschichten behandeln Jean Paul nur nebenher, der Vollständigkeit halber, er gilt als abseitiger Vorläufer der „romantischen Schule", der mit Recht vom Glanz Weimars überstrahlt und beschattet wird, und so widmen sie ihm nur wenige lieblose Abschnitte, eine Aufzählung seiner Werke, von denen die meisten als unlesbar und unverständlich für die moderne Zeit bezeichnet werden, und kaum zwei sind sich darüber einig, welches von Jean Pauls Werken denn heute noch bestehen könne. Die Abneigung gegen Jean Paul haben allerdings schon seine berühmtesten Zeitgenossen und Nachfahren geteilt: Goethe gliederte ihn ein in die Nachfolge der von ihm wenig geschätzten englischen Humoristen wie Swist und Sterne, und Nietzsche preßt seine Gestalt in den bissigen aphoristischen Ausspruch „eines Verhängnisses im Schlafrock".

Jean Paul scheint also eine Saite des deutschen Wesens anzuschlagen, die nicht zusammenklingt mit der Harmonie der gefügten und gehaltenen Welt Goethes, und ein Reich der Phantasie und der Träume zu schaffen, das abseits und jenseits des in klaren und reinen Maßen sich aufbauenden Werkes der Klassiker liegt, das aus

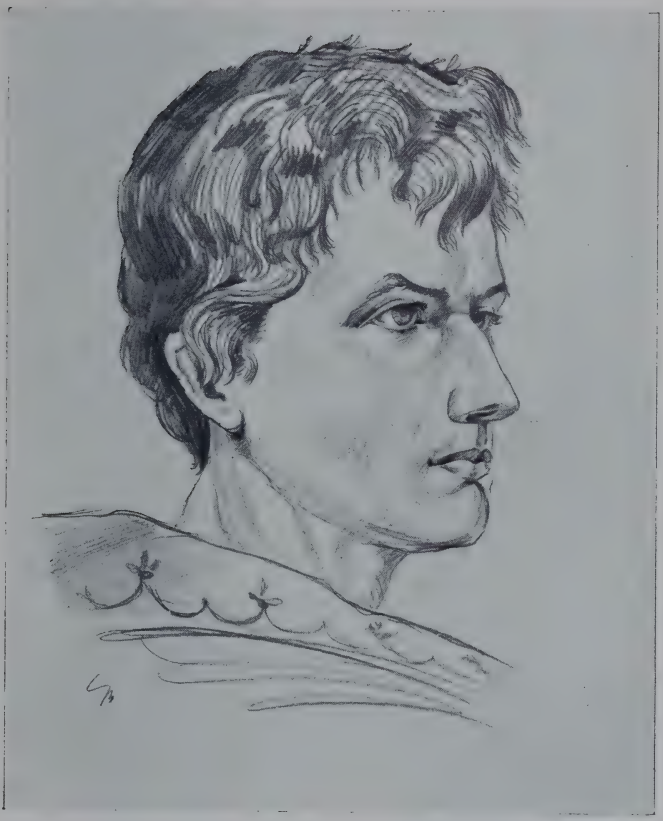
der schöpferischen Berührung mit der Antike entsprang. Eine engere Verwandtschaft hatte Jean Paul mit Herder, mit dem ihn Freundschaft und geistige Gemeinsamkeit verbanden. Bei seinen Zeitgenossen aber hat Jean Paul begeisterten Widerhall gefunden und überschwengliche Huldigungen empfangen: „Fragt Ihr, wo er geboren, wo er gelebt, wo seine Asche ruhe? Vom Himmel ist er gekommen, auf der Erde hat er geruht, unser Herz ist sein Grab", so heißt es in einer Grabrede nach seinem Tode 1825. Jean Pauls Bücher wurden zu seinen Leibzeiten geradezu verschlungen, der „Hesperus" erlebte bis zu seinem Tode drei Auflagen, ein Werk, das uns heute recht fern gerückt ist, und so starb der Dichter nach einem Leben, arm an großen Ereignissen wie seine Romane, in Ruhm und Wohlstand. Aber das Herz der begeisterten und gerührten Zeitgenossen scheint wirklich zum Grabe Jean Pauls geworden zu sein, denn heute folgen ihm nur noch wenige Liebhaber geduldig in den Irrgarten seiner frei wachsenden Träume, und nur ruhige und besinnliche Naturen möchten ihn auf den verschlungenen Pfaden seiner Gedankengänge begleiten.

Wenn hier versucht werden soll, dem Dichter auch die Herzen unserer Zeitgenossen zu gewinnen, die sich aus dem hastenden Schritt der Tage und aus dem Lärm des Marktes noch in eine stille und nachdenkliche Stunde retten können, so können wir das nicht in einer gelehrten Abhandlung tun, von denen man Dutzende über die Problematik im Werk Jean Pauls schreiben könnte. Zu Anfang soll vielmehr eine Stelle aus einer der vielen Vorreden Jean Pauls stehen, die er an seine Leser und an sich selbst hielt, manchem so lästig und überflüssig erscheinend. Sie gehört zu den Edelsteinen deutscher Prosa, und wen diese Worte nicht im Innersten packen, so daß er an einem Winterabend zu einem Bande dieses Dichters greift, den wird ein Aufsatz noch weniger dazu bringen können:

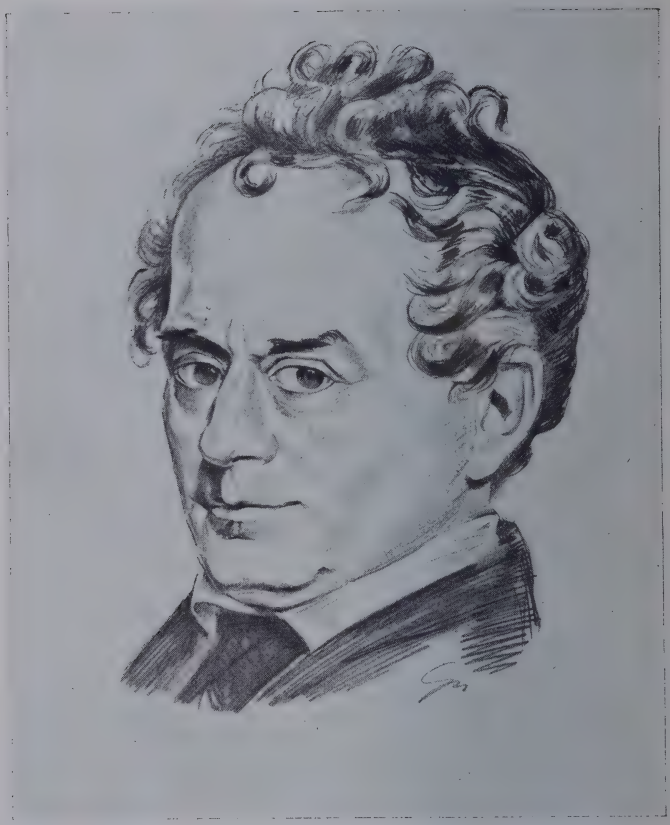
„Komm, liebe müde Seele, die du etwas zu vergessen hast, entweder einen trüben Tag oder ein überwölktes Jahr, oder einen Menschen, der dich kränkt, oder einen, der dich liebt, oder eine entlaubte Jugend, oder ein ganzes schweres Leben, und du, gedrückter Geist, für den die Gegenwart eine Wunde und die Vergangenheit eine Narbe ist, komm in meinen Abendstern und erquicke dich mit seinem kleinen Schimmer, aber schließe, wenn die poetische Täuschung flüchtige süße Schmerzen gibt, daraus: vielleicht ist das auch eine, was mir die längern, tiefern macht. Und dich, höherer Mensch, der unser Leben, das nur in einem Spiegel geführet wird, kleiner findet als sich und den Tod, und dessen Herz ein verhüllter großer Geist in dem Totenstaube anderer zerfallener Menschenherzen heller und reiner schleift, wie man den Demant im Staube des Demants poliert, darf ich dich auch in meinen Abendstern auf eine Anhöhe, so wie ich sie aufzuwerfen vermag, herniederrufen, damit du, wenn du um sie, wie um den Vesuv, morganische Feen und Nebel-Gruppierungen und Traumwelten und Schattenländer in die Tiefe ziehen siehest, vielleicht zu dir sagst, und so ist alles Traum und Schatten um mich her, aber Träume setzen Geister voraus und Nebelländer, und der Erdschatten eine Sonne und eine Welt."

Aber nicht die ernsten Werke Jean Pauls wie der „Hesperus", der ihn mit einem Schlage bei der damaligen gebildeten Welt berühmt machte und nach dessen Lektüre Gottfried Keller in sein Tagebuch schrieb, daß Jean Paul „beinahe der größte Dichter" sei, nicht der „Titan", nicht die „Levana oder Erziehlehre", von der selbst Goethe „nicht Gutes genug" zu sagen wußte, oder gar die „Vorschule der Ästhetik" sind es, die uns heute den Zugang zum Werk Jean Pauls öffnen, sondern die Idyllen und kleineren humoristischen Werke, wobei das Wort „Humor" seinen eigenen und bedeutenden Klang bekommt. Jean Paul hat den Menschentyp, die deutsche Art dargestellt und ihr ein Daseinsrecht in der Dichtung geschaffen, die wir den „Kauz" nennen. Das vergnügte

Schulmeisterlein Wuz, oder genauer genommen seine beiden bescheidenen Vorläufer, der Amtsvogt Josuah Freudel und der Rektor Tobias Fälbel, eröffnen den Reigen der grotesken und komischen Gestalten Jean Pauls, die aus dem Kreis der deutschen Kleinstadt und des dörflichen Lebens mit all ihren Wichtigkeiten, mit ihrem beschränkten Gesichtskreis hervorgehen. Sie sind zuerst wie Freudel und Fälbel die Übertreibung einer Eigenschaft, die alles Komische hervorbringt, und auch die Handlung ergibt sich aus der Überspitzung einer Eigenart. Wenn Freudel über dem Knien auf der Kanzel das Aufstehen vergißt und sich schließlich, ganz beschämt über die zu lange Andachtspause, gebückt fortschleicht, während die Perücke auf der Kanzelbrüstung zurückbleibt, und die Gemeinde noch lange ehrfürchtig wartet, so läßt hier die Zerstreutheit des Amtsvogts die komische Situation entstehen. Die Reise, die Jean Paul seinen Rektor Florian Fälbel mit seinen Primanern in das Fichtelgebirge unternehmen läßt, ist dazu geschaffen, die ins Groteske ausgemalte Lehrerpedanterie, in die sich seine ganze Person auflöst, im Zusammenstoß und im Gegensatz zur normalen Welt der Bauern und Bürger zu zeigen. Aus zwei Gründen reist der Rektor Fälbel mit seinen Primanern ins Fichtelgebirge: Einmal um Material zu einer Beschreibung des Fichtelgebirges zu sammeln, und er gibt die Reise sofort auf, als er erfährt, daß ein anderer die Beschreibung schon gemacht hat; und zweitens, um neue Gegenstände zur Belehrung seiner Schüler zu bekommen. Es geschehen eine Fülle von derbkomischen Ereignissen, wenn er sich z. B. im Gasthaus ein Zimmer geben läßt, um mit seinen Primanern richtiges Lachen und höfische Verbeugungen zu üben; oder wenn diese Prima mit ihrem Rektor sich verdächtig macht, indem sie in der Wirtsstube in lateinischer Sprache Flüche ausstoßen, so daß sich schließlich die Bauern des ganzen Dorfes zusammenrotten und drohend um die seltsame Schar mit ihren geometrischen Meßpfählen und



Achim von Arnim



Clemens Brentano

ihren Instrumenten, die wie das Rüstzeug französischer Spione wirken, herumstehen, bis der Rektor Fälbel mit seinen Primanern bei Nacht und Nebel das Weite sucht, um nicht totgeschlagen zu werden.

Während der Rektor Fälbel noch viele rein satirische Züge trägt, wird das vergnügte Schulmeisterlein Wuz zu einer ganzen lebendigen komischen Gestalt, in der die Welt als reine Spiegelung des Ich erscheint, und damit ist auch schon die unmittelbare Verwandtschaft der komischen Figuren Jean Pauls mit seinen ersten geschaffen. „Das Ziel meiner literarischen Eintagsfliegen ist: den Menschen Ruhestätten zu zeigen, schon vor der tiefsten, sie mit den Toren zu versöhnen auf Kosten der Torheit, ihnen in der Wüste Blumen, an Pedanten Freunde, am Hof Tugenden, im Schmerz die Seligkeit, in der Armut einen ebenso großen Reichtum — — — zu zeigen", hat Jean Paul einmal von seinen Werken gesagt.

Dieses „Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wuz in Auenthal" ist mehr als nur eine Idylle um einen närrischen und verdrehten kleinen Schulmeister in einem Winkel Deutschlands, über dessen Schrullen und dessen rührende kindische Wichtigtuerei wir lachen können. Denn manchmal ist es so, daß wir mitten im Lachen anhalten, weil wir spüren, über uns selbst wird ebenso gelacht. Jean Pauls Humor wird in dem Schulmeisterlein Wuz zu einer geistigen Grundhaltung gegenüber der zwiespältig empfundenen Welt, so daß er, wie alles wahrhaft Komische, in die unmittelbare Nähe des Tragischen rückt. „Glaubt mir, ein Seraph findet auch in unsern Kollegien und Hörsälen keine Geschäfte, sondern nur Spiele, und wenn er's hoch treibt, jene zweierlei Spiele", nämlich die Nachahmungen der Erwachsenen und die Nachäffungen der Tiere, welches die beiden Formen des kindlichen Spiels sind, sagt Jean Paul zu Beginn der Geschichte. Das deutsche Landleben mit seiner geistigen Enge bildet für Jean Paul nur die Kulisse für

den geistigen Sinn seines Humors. Er will den Wahn des kleinen Ich vom höchsten Gipfel des überschauenden und planenden Geistes, vom Seraph her, in seiner krassesten Verkleinerung vor Augen führen und damit aufheben. Mit einer selten glücklichen Einbildungskraft und der Gabe, die kleinen Dinge um sich herum zu steigern und zu vergrößern, wie wenn er die kleine unbeachtete Welt durch ein Mikroskop vielfältig und groß sähe, ist das Schulmeisterlein Wuz beschenkt. Er ist ein Armer im Geist und kindisch, wie er schon in seiner Kindheit ein wenig kindisch war. Doch mit einem fröhlichen und heiteren Gemüt vermag er auch die bescheidensten Reize auszuschöpfen. Im Alumnat, wo man ihn weidlich plagte, sagte er sich immer: „Vor dem Aufstehen freue ich mich auf das Frühstück, den ganzen Vormittag auf das Mittagessen, zur Vesperzeit aufs Vesperbrot und abends aufs Nachtbrot — und so hat der Alumnus Wuz sich stets auf etwas zu spitzen."

Wuz hat aber in kleinster Verkleinerung auch etwas von einem Künstler, der von seinem Werk besessen ist und gar nicht auf den Gedanken kommt, seinen Wert anzuzweifeln; und zugleich ist in ihm eine schwärmerische Unschuld. Da er sich keine Bibliothek kaufen kann, schreibt sich das Schulmeisterlein eine ganze Bibliothek eigenhändig. Als er hört, daß die physiognomischen Fragmente von Lavater erschienen sind oder Schillers „Räuber" oder Kants „Kritik der reinen Vernunft", macht er sich sogleich daran und schreibt sie aus seinem Kopf noch einmal, und er glaubt, seine Schreibbücher seien die eigentlichen Urkunden und die gedruckten nur Nachdrucke. Den „Messias" aber, der dunkel und unverständlich sein sollte, schrieb er in ganz unleserlichen Hexametern, um dem Verstehen vorzubeugen. Wie alle großen Schriftsteller ihren Lebenslauf mit in ihre Werke einflechten, so setzte auch er einen Abendspaziergang mit seiner Braut Justina in den sechsten Gesang der Messiade. Das geschieht aus einem Wahn, der den Ge-

stalten Jean Pauls zu Glück und Zufriedenheit verhilft, aus der Einbildung ihrer Wichtigkeit, über die sie nie ein Zweifel befällt. Wie der Dichter vom Standpunkt eines überweltlichen Genius, auf den er sich zu stellen glaubt, wie Gott als Schöpfer seiner Geschöpfe, über die wichtigtuerische Selbstbefangenheit des Schulmeisters Wuz lächelt und seine Wichtigkeit aufhebt, so entzieht auch er uns allen und den Großen der Erde den Boden ihrer so wichtig genommenen Existenz, die vor dem Unendlichen nichtig wird. Manchmal läßt aber Jean Paul durchblicken, daß er ein wenig die Partei seines Wuz gegenüber den Allzuvernünftigen nimmt. Denn gerade die Einheit der Seele und die Einfalt des Gemüts, die Wuz vor den verständigen Menschen voraus hat, sind dem unendlichen Sein näher und verbundener.

Die erste der Anweisungen, glücklich zu werden, in dem Billett zum „Quintus Fixlein", einem der anderen Käuze Jean Pauls, zeigen die Verwandtschaft des Genies und des Narren, die durch das Feuer oder die Einheit ihres Inneren gegen die äußere Welt gewappnet sind: „Jede fixe Idee, die jedes Genie und jeden Enthusiasten wenigstens periodisch regiert, scheidet den Menschen erhaben von Tisch und Bett der Erde." Die Fülle des Wirklichen wird in Fixlein ersetzt durch die ständige Spiegelung des Ichbewußtseins, das seine eigene Welt aus sich herauswirft. Fixlein lebt ebenso wie Wuz ein vollkommenes Glück der Beschränkung oder Beschränktheit, das durch kein Wissen um sich selbst gebrochen oder gestört wird. Wieder ist es die Vergrößerung des Winzigen, die den Humor hervorruft. Er lebt ganz im Stande der Unschuld, in vollständiger Naivität; und wir zweifeln nicht an seinem Wahn, daß er wie sein Vater mit 32 Jahren sterben würde. Von seiner fixen Idee wird Quintus Fixlein durch die andere geheilt, daß er erst neun Jahre alt sei. Als er vor dem Tod mit seinen 32 spitzen Zähnen zittert, sagt die Mutter zu ihm: „Kleiner, ich gebe dir deinen Fallhut und dein

Schreibbuch und dein Besteck und deinen Husarenpelz und noch mehr, wenn du fromm bist.“ So wurde er über das verhängnisvolle Datum hinweggetäuscht und sah schließlich ein, er sei nicht recht gescheit und wurde gesund.

Die Reihe der Narren und Käuze, über die man am leichtesten an das Werk Jean Pauls herankommen kann, ist fast unerschöpflich. Da ist der Dr. Katzenberger, der eine Badereise unternimmt, ein Narr des wissenschaftlichen Verstandes, der alles, sogar sich selbst zum Gegenstand seiner medizinischen Beobachtungen und Untersuchungen macht. Seine Person hat sich ganz in wissenschaftliches Bewußtsein aufgelöst. Er registriert ganz objektiv seine eigenen Empfindungen und hat sich völlig von Schmerz und Ekel, überhaupt von aller Teilnahme an menschlichen Dingen befreit. So lebt er in einem gespenstischen Reich und kann auch als Arzt keine wahre Erkenntnis der Natur gewinnen, da er sie nur noch seziert und nicht mehr mit Ehrfurcht betrachtet. Er ist ständig auf der Jagd nach Krankheiten und Mißbildungen und bedauert, daß ihm die Natur nicht hinten eine Frau aufgesetzt hätte und zwölf Finger vorne. Dr. Katzenberger verkörpert die Hybris des trennenden und sezierenden Verstandes. Trotzdem lebt in seiner wissenschaftlichen Leidenschaft etwas von Größe, wie in verkleinertem Maßstab bei allen Käuzen Jean Pauls: „Die Wissenschaft ist etwas so Großes als die Religion, sagt er zu Strykus, seinem Rezensenten, für jene sollte man ebenso Gut und Blut daran setzen als für diese . . .“

„Das Leben Fibels“, des Verfassers der bienrodischen Fibel, ist vielleicht das reifste Werk des Jean Paulschen Humors. Fibel erfindet als „Baumeister eines neuen alphabetischen Gebäudes in Reimen“ seine Fibel und hält sich selbst für ein bedeutendes Genie. Mit einem Seitenblick auf den Geniekult stellt Jean Paul darüber ironische Betrachtungen an: „Dies freilich ist ein Winziger, aber der Vergrößerungskoeffizient der Eitelkeit ist ja hier

kein Haar größer als bei den Größten der Großen — vor Gott und dem Gottesurteil in uns.“ Wie köstlich und sprühend sind die Verse in Fibels Alphabet, worin er alle Dichtungsarten anwendet: „J — der Jüde schindet arme Leut / das Jägerhorn macht Lust und Freud“ oder „X — Xantippa war eine arge Hur / die X mal X macht hundert nur.“ Als uralter Mann wandelt sich Fibel noch einmal und tut seine Schriftstellerei und seine Ruhmsucht ab, ohne aber die Nichtigkeit seines Wirkens vor der Welt einzusehen. Er schickt sich allein in Demut vor Gott. Damit ist der Humor Jean Pauls zu seinem eigentlichen Ziel gekommen, das sich nur von der Mystik her begreifen läßt. In seiner Todesstunde spricht Fibel das aus: „Wer der Erde abstarb, nicht der Welt, denn dazu gehören mehrere Leben, wenn nicht gar eine ganze Ewigkeit, ja der Ewige selber ist ja nicht dem All abgestorben, vielleicht weil er ihm ewig-ur-vorgeboren ist.“

Von diesen Gestalten Jean Paulschen Humors, die im Mittelpunkt der Idyllen stehen, führen die Fäden unmittelbar zu den größeren Werken, wie dem „Siebenkäs“, den „Flegeljahren“, schließlich auch zum „Titan“.

In diesen Werken ist das Verhältnis zwischen Welt und Ich ebenso verschoben, gestört oder aufgelöst, nur nicht in der Verkleinerung und Verzeichnung, wie sie der überlegene Standpunkt des Humors eingibt, und das Geschehen entwickelt sich ganz aus den Schicksalen der Seele. Darum fehlt in diesen Werken, was viele Leser zunächst befremden mag, die beherrschende Handlung, der objektiv fortschreitende Weltlauf, der bei Jean Paul höchstens als Verhängnis und Verzerrung auftritt. Alles Geschehen geht aus dem Fühlen und Denken, aus dem Ringen und Grübeln der Personen hervor, und alles zielt auf Verinnerlichung der Wirklichkeit. Vorgänge und Situationen werden erfunden, wie etwa der Scheintod von Siebenkäs, um die Erschütterung über die Geheimnisse des Daseins sichtbar zu machen und aus der Kraft der Phantasie zu bewältigen. Ja, die Sprache selbst

wird zum Medium dieses Ringens um die reine Vergeistigung, unabhängig von den Personen mit ihrem Tun, und spricht wie im Gedicht die seelische Bewegtheit unmittelbar aus. Das zeigt die großartige „Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei“ aus dem ersten Blumenstück des „Siebenkäs“, in der die ganze vielschichtige Problematik des Jean Paulschen Werkes, die hier nur leise angedeutet werden kann, enthalten ist: „Wie ist jeder so alleine in der weiten Leichengruft des Alls! Ich bin nur neben mir — O Vater! o Vater! — wo ist deine unendliche Brust, daß ich an ihr ruhe!? — Ach, wenn jedes Ich sein eigener Vater und Schöpfer ist, warum kann es nicht auch sein eigener Würgeengel sein? . . .“

Um das Rätsel dieses Ich in seinen Begegnungen mit der Wirklichkeit kreist die Beschreibung vom „Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs“, eingebettet in die Ereignisse des Kleinstadtlebens. Siebenkäs steht noch mit einem Bein in der Enge und Beschränktheit der Kleinstadt, und nur darum konnte er Lenette, ihre weibliche Verkörperung, heiraten. Mit dem andern aber in der Welt des Geistes. Er ist Kleinstädter und Freigeist zugleich, während sein Doppelgänger und Freund Leibgeber, sein zweites Ich, die Welt schon überwunden hat und einsam bleibt. „Lieber Heinrich“, schreibt Siebenkäs an seinen Freund, „wenn du auf deinen ewigen Reisen künftig immer so einsam bliebest, ich fürchte, es schadet dir. Ist doch Gott selber nicht einsam, sondern sieht sein All.“ Nur die Freundschaft, als reine Begegnung von Geist zu Geist, kann Leibgeber an einen Ort der Wirklichkeit bannen, während er sonst von ewiger Unrast des am Leben ungenügsamen Geistes getrieben wird. Siebenkäs ist noch gebunden an die kleine Welt durch Liebe, Kindheitserinnerungen und Heimatgefühl. So zeigt uns Jean Paul sein Leiden und sein Ringen als den Kampf des geistig Überlegenen mit der bürgerlichen Lebensform, mit der

Welt des „man", an die er durch seine erste Frau Lenette gebunden ist. Die Lösung wird gefunden durch einen Scheintod, der in dem im Unwahrscheinlichen schwebenden Raum der Erzählung psychologisch wahrscheinlich gestaltet wird. Aber dieser Scheintod, der das Mißverhältnis von Siebenkäs zum Leben löst, bedeutet wie alle Vorgänge bei Jean Paul nur die sichtbare Gestalt, das Symbol geistiger Erlebnisse. Der Tod ist Übergang, Eingang in die Freiheit und Einheit des Daseins, in der dann die Persönlichkeit eigentlich zu sich und ihrer Bestimmung findet. Dieser gespielte Tod, der vom Lachen des Humoristen begleitet ist, wird zu einer Verwandlung und Heilung, zu einer Schwelle, über die Siebenkäs in eine glücklichere Stufe des Lebens mit Natalie schreitet. Das Rätsel aber des wahren großen Todes, das uns das zweite höhere Ich in der Gestalt Leitgebers immer vor Augen hält, wird nur für einen Augenblick vom befreienden Lachen übertönt, doch dann breitet es wieder sein Schweigen über Jean Paul und seine Leser.

Es mag sein, daß in den Büchern Jean Pauls viel störendes Beiwerk und viel verschlungenes Rankenwerk ist, viel Wissenskram, den dieser große Kauz unter den deutschen Dichtern aus seinen vielen Zettelkästen gezogen hat, und daß der heutige Mensch anfangs davor zurückschreckt und meint, all das gehöre einer versunkenen Zeit an und hätte nichts mehr mit uns zu tun. Aber wie viele von den Gestalten Jean Pauls, nur ein wenig umgekleidet, mögen heute noch unter uns leben! Und wenn sich ein heutiger Leser von den kleineren humoristischen Werken hat erheitern lassen, und das Lächeln auf seinen Lippen plötzlich umschlägt in eine ernste Frage, dann wird er auch zu den Romanen Jean Pauls hinfinden, zu den „Flegeljahren" mit den unsterblichen Brüdern Walt und Vult und schließlich auch zum „Titan", in dem die Geheimnisse des Todes, Gottes, des Nichts, das Ich und seiner leiblichen Verkörperung angerührt sind. „Denn",

so sagt Friedrich Schlegel von Jean Paul, „seine Ansicht des Kleinstädtischen ist vorzüglich gottesstädtisch."

Jean Paul verkörpert eine Seite unseres deutschen Wesens, die, abgewandt von der großen geschichtlichen Wirklichkeit und von weltbewegenden Taten, dem Sinnen und Fragen des Persönlichen, des einzelnen vor Gott hingegeben ist, verwandt vielleicht einer andern Gestalt, dem Mystiker Jakob Böhme. Unsere Zeit, die mit dem Marschtritt eines in die Zukunft aufgebrochenen Volkes dröhnt, droht diese stillen und besinnlichen Stimmen zu überhören, zu vergessen, ja, vielleicht zu verachten. Ihr seien die Worte, die Jean Paul dem „Leben Fibels" vorausschickt, aufgeschrieben: „So haben leise Menschen tiefer, wenigstens fruchtbringender in die Zukunft hineingehandelt als laute; den Stillen im Lande würde öfters Raum und Zeit das Sprachgewölbe, das sie zu den Lauten außer Lande machte."

GISELA JAHN:

Achim von Arnim
und
Clemens Brentano

Man pflegt in den deutschen Literaturgeschichten die Romantik in eine ältere und eine jüngere Gruppe zu scheiden. Zu der älteren Gruppe zählt man die vorwiegend als Theoretiker hervorgetretenen Schriftsteller, die Begründer der romantischen Kunstanschauung, während man in der jüngeren die eigentlichen Dichter, die Sänger und Fabulierer zusammenfaßt, deren Werke unserem Begriff von dem, was Romantik und romantisch ist, seinen eigentümlichen Stimmungsgehalt gegeben haben. Und doch ist auch die jüngere Romantik nicht mehr viel stärker lebendig als die heute nur noch den Literarhistoriker angehende ältere. Von wenigen Ausnahmen wie etwa der Lyrik Eichendorffs oder seinem „Taugenichts" abgesehen, reichen nur noch die Namen der Dichter und die besonders klangvollen Titel einzelner ihrer Werke in die Vorstellungswelt auch des belesenen Menschen der Gegenwart hinein. Die Werke selbst, an die die romantischen Dichter ihre ganze Kraft und liebende Sorgfalt gewandt haben, ihre großen Romane wie etwa Brentanos „Godwi oder das steinerne Bild der Mutter. Ein verwilderter Roman von Maria", Arnims „Kronenwächter" und „Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores" oder Eichendorffs „Ahnung und Gegenwart" und „Dichter und ihre Gesellen", sie

alle sind untergegangen und werden wohl in ihrer Gesamtheit auch keine Auferstehung mehr erleben.

In der Tat ist der romantische Roman ein schwer lesbares Gebilde für den modernen Leser. Die Eigenschaften, an die wir durch die herrschende literarische Tradition gewöhnt sind und die unser Geschmack vom guten Roman verlangt: straffe Gliederung des Stoffes, Übersichtlichkeit des Handlungsablaufes, ausreichende Motivierung, Geschlossenheit der Form, Deutlichkeit und Detailliertheit der dargestellten Welt, all das fehlt dem romantischen Roman. Mochten die romantischen Dichter zunächst auch ein ungefähres Gesamtbild für das zu schaffende Werk gehabt haben, so verhinderte doch ihr starker Fabuliertrieb die Ausreifung des Planes. Sie überließen sich ihrer lebhaften Phantasie, ließen sich von unzähligen Einfällen vorantragen, und wie die Bilder in ihnen entstanden, so schrieben sie sie nieder. Und wenn sie nicht den „Wilhelm Meister" als großes Vorbild vor Augen gehabt hätten, würden sie wohl für die Anlage des Ganzen noch weniger einem Leitfaden gefolgt sein, als es so der Fall war. So schufen sie, fabulierend und improvisierend, Werke, die eine mosaikartige Fülle bunter Szenen besitzen, im Ganzen aber zerfließen, und, wenn sie nicht notdürftig abgeschlossen wurden, aus ihrem innersten Wesen heraus fragmentarisch blieben.

Und doch werden sich dem ernsthaften Leser, der, nicht nur an seine Unterhaltung denkend, bereit ist, sich in den Geist einer unter anderen Kunstgesetzen stehenden Epoche zu vertiefen, hier Schönheiten von hohem poetischen Wert, ein Stimmungsreichtum und die Musikalität einer schlichten und ungekünstelten Sprache eröffnen, wie er sie in moderner Romanliteratur nicht häufig finden wird. Denn die jüngeren Romantiker waren wirkliche D i c h t e r , und ihre Prosawerke, geschrieben aus einem überströmenden, für das Schöne, Stimmungsvolle, Poetische empfänglichen Gemüt stehen trotz des Fehlens

eines planvollen Bauwillens hoch über der durchschnittlichen Romanliteratur.

Einer der schönsten Romantikerromane ist Ludwig Achim von Arnims Roman „Die Kronenwächter", der in seiner Zeit viel bewundert wurde. Er ist ein Musterbeispiel derartig improvisierter Romangebilde mit allen Schwächen in der Komposition und allen Vorzügen und Reizen der Einzelbilder. Wie viele andere Romane blieb auch dieser nur ein Fragment, indem nur der erste Band eines auf vier Bände berechneten Werkes erschien, das „Geschichte, Sitten und Gebräuche von ganz Deutschland" umfassen sollte. Doch unterscheidet er sich von den übrigen Romanen durch einen stärker realistischen Zug; ja, er gilt als der erste Versuch in deutscher Sprache, historisches Geschehen um seiner selbst willen im Roman darzustellen, und verdient schon darum besondere Aufmerksamkeit. Maximilian der letzte Ritter, Treitsauerwein, Martin Luther, Doktor Faust, sie alle werden vor uns lebendig in einer Auffassung, die ihre Farben und ihren Stil aus mittelalterlichen Chroniken entlehnt hat. Das ganze bunte Bürgerleben zweier schwäbischer Städte aus der Zeit Albrecht Dürers, Waiblingen und Augsburg, Feste und Turniere, Reisen und Wunderkuren, werden bis in die Einzelheiten hervorgezaubert. Dann aber zeigt sich der romantische Erzähler, indem Arnim diese realistischen, historien- und chronikartigen Züge zusammenfaßt in dem märchenhaft wunderbaren Rahmen der Geschichte von den Kronenwächtern, in der seine auf das Stimmungsvolle und Rätselhafte gerichtete Phantasie sich ganz entfaltet. Die Kronenwächter, das sind die Hüter und Bewahrer der Hohenstauferkrone, die irgendwo am Bodensee ihr zauberhaftes Märchenschloß haben und die dem nach dem Leben trachten, der die Hand nach der Krone ausstreckt. Der Held des Romans steht in geheimnisvollen Beziehungen zu ihnen, denn er, der, als armes Findelkind aufgewachsen, sich auf den wüsten Trümmern des alten Schlosses von Barbarossa ein blü-

hendes Handelshaus aufgebaut hat, ist ein Nachkomme der Hohenstaufen. So verlegt Arnim die Schilderung des Übergangs von der alten deutschen Kaiserherrlichkeit zur bürgerlichen Kultur des ausgehenden Mittelalters in den Bereich des Märchenhaft-Wunderbaren, wobei in diesem Gemisch von Realistik und Märchen der besondere Zauber dieses Werkes liegt.

Ganz ähnlich schwankt der Erzählstil Arnims zwischen Wirklichem und Phantastischem in „Isabella von Ägypten, Kaiser Karls des Fünften erste Jugendliebe", seiner schönsten Novelle, die ursprünglich als Teil der Kronenwächter gedacht war. Alraun, Bärenhäuter und zigeunerischer Spuk werden verknüpft mit der niederländischen Welt des 16. Jahrhunderts und mit dem Helden der Erzählung, Erzherzog Karl. Die Geschichte selbst, Karls Liebe zu einem schönen Zigeunermädchen, die ihn schließlich verläßt, um ihrem Volk zu folgen, als er sie mit dem häßlichen Alraun zur linken Hand vermählt, diese Geschichte bleibt ganz im Bereich des Märchenhaften.

Die übrigen Prosadichtungen Arnims, sein zweiter großer Roman „Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores", der Versuch eines romantischen Entwicklungsromans, und seine vielen Novellen tragen zumeist Zeitkolorit. Im ganzen sind jedoch die Novellen Arnims schwächer als seine Romane. Zwar vermeiden die wesentlich kürzeren Novellen infolge des Zwanges zur Zusammenfassung des Erzählten den Fehler des Zerfließens. Aber indem sie keinen Raum zur breiten Ausmalung von Einzelheiten ließen, konnte sich in ihnen Arnims eigentliche Dichtergabe gerade nicht betätigen. Und da ihm die Gabe, Menschen in ihrem Denken, Fühlen und Handeln lebenswahr und lebendig zu schildern, nicht verliehen war, bleiben seine Novellen zumeist etwas karg, von wenigen Ausnahmen, wie etwa „Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau" abgesehen, der man dabei die Anlehnung an Kleistsche Motive und Kleistschen Stil sehr stark anmerkt.

Übersieht man das Gesamtwerk der Romantiker, so ist das Verhältnis eher umgekehrt wie bei Arnim. Die Novelle und jede andere kürzere Erzählung, Märchen und Chronik, ist zumeist als Kunstwerk besser geglückt als der Roman. Es gibt unter ihnen Meisterstücke wie Eichendorffs „Taugenichts", Chamissos „Peter Schlehmihl", E. T. A. Hoffmanns „Goldener Topf", Brentanos Märchen von „Gockel, Hinkel und Gackeleia", die in die Weltliteratur eingegangen sind. Indem hier die Mängel in der Komposition, wie sie die Romane an sich haben, wegfallen, treten die Vorzüge der phantasievollen, gemüts- und stimmungsreichen Erzählweise hervor.

Wie Goethes „Wilhelm Meister" und „Die Wahlverwandtschaften" das Vorbild für die Romane waren, so waren es für die Novellen, Chroniken und Märchen neben altdeutschen Chroniken vor allem Cervantes und Boccaccio und für Clemens Brentano im besonderen die Feenmärchen Basiles. Es bedarf keiner weiteren Erklärung, daß der Halbitaliener Brentano eine Kunstform zur besonderen Vollendung brachte, die ihre Vorbilder unter romanischen Kunstwerken suchte.

Brentano hat an Prosaerzählungen als 22jähriger seinen einzigen Roman „Godwi" abgeschlossen, in dem sich die überströmende Gefühlswelt des Jünglings und die übermütigsten Einfälle, mit denen die Leser gleichsam geäfft werden sollen, miteinander verbinden. Später versuchte er sich in der Novelle, indem er sich wie in der unvollendeten „Chronika eines fahrenden Schülers" und in der „Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl" an den Stil alter deutscher Chroniken anlehnte. Überall in diesen Dichtungen wie auch in seinen Märchen, von denen noch zu sprechen sein wird, zeigt sich ein tiefer Wesensunterschied zu Arnim, mit dem er im Leben so eng befreundet war. Während sich in Arnims Prosa der schon auf das spätere 19. Jahrhundert weisende Hang zu realistischer Deutlichkeit der dargestellten Welt geltend macht, der in einem oft geradezu kühlen, rein be-

richtenden Ton zum Ausdruck kommt, war für Brentano die Welt, in der er seine Helden bewegte, vorwiegend von Interesse, wenn sie die Gemütsverfassung seiner Helden aufnahm und als Kulisse zur menschlichen Empfindungswelt dienen konnte. Diese ist ihm maßgebend für die Wahrnehmung der Außenwelt und ihre künstlerische Gestaltung, was er selber in seinem „Godwi" mit den Worten ausdrückt: „Das Romantische ist also eine Art Perspektiv, oder vielmehr die Farbe des Glases und die Bestimmung des Gegenstandes durch die Form des Glases."

Das Wesentliche ist für Brentano also die dichterische Stimmung, und in dem Stimmungsreichtum liegt die Schönheit seiner Werke. Er steht an der Seite Eichendorffs und übertrifft Tieck bei weitem in der Art, wie ihm die Sprache zuströmt, um etwa den Zauber einer nächtlichen Landschaft auszudrücken und in ihr die zarten, andächtigen, sehnsuchtsvollen oder schwärmerischen Empfindungen des erlebenden Menschen widerzuspiegeln.

> „Ich kann euch mein Entzücken nicht beschreiben", erzählt die Frau Phönix Federschein im Rheinmärchen, „wie ich so das schlummernde Antlitz der Erde mondbeleuchtet unter mir sah, wie mich die mondlächelnden Flüsse und Seen wie glänzende Augen anschauten, aller Duft der Wälder und Gärten mir ans Herz stieg, und wie die Nacht ihre blaue Sternendecke wie einen wunderbaren Traum über mich gespannt hatte."

Oder das Goldfischchen erzählt:

> „. . . da ging der Mond auf und ergoß sein erquickendes Licht von den Rebenhügeln hinab bis auf den Grund des Rheins, und die Flut schimmerte unter und ober mir wie ein fließender Smaragd, meine goldenen Floßfedern schimmerten, und die roten Schuhe, in denen ich steckte, glänzten wie eine Koralle; es war mir durch und durch wohl und selig."

Diese Stimmungsseligkeit Brentanos ist durchaus lyrischer Natur, wie denn auch seine Prosa mit lyrischen

Einlagen, die die gleichen Empfindungen ausdrücken, völlig durchsetzt ist.

Der eigentliche und der vollendetste Bereich des Brentanoschen Prosaschaffens ist das Märchen gewesen. Hier konnten sich die verschiedensten Seiten seiner dichterischen Gabe in einem ihr ganz angemessenen Stilbereich vereinen: sein Hang für das Stimmungsvolle, für das Traum- und Zauberhafte, sein ausgesprochener Sinn für das Kindlich-Naive, die Neigung, darauflos zu erzählen, ohne am Anfang zu wissen, wie die Geschichte enden wird, und sein Sinn für die Schelmerei im Wortwitz.

Ursprünglich entsprang diese Neigung für das Märchen seinem allgemeinen Interesse für altes halbverschüttetes Volksgut, aus dem er und Arnim immer wieder für ihre eigenen Dichtungen geschöpft haben. Brentano hatte sich mit großem Eifer eine große Sammlung deutscher Frühdrucke des 16. und 17. Jahrhunderts angelegt, zum Teil war er im Besitz seltener Exemplare. 1805 hatten beide Dichter eine öffentliche Aufforderung erlassen, Märchen zu sammeln, die sie herausgeben wollten; aber das volkskundliche Interesse an den Märchen erlahmte, vielleicht auch weil sie sich des Mangels an wissenschaftlichem Rüstzeug bewußt waren, und so überließen sie die geplante Arbeit den Brüdern Grimm.

Dieser Verzicht Brentanos wird begreiflich, wenn man seine eigenen Märchen liest. Denn wenn diese auch in ihrer märchenhaften Gesamtstimmung dem deutschen Volksmärchen gleichkommen, so sind sie doch aus einer ganz anderen dichterischen Haltung erwachsen. Nicht der märchenhafte Stoff regte ihn eigentlich an, sondern die formalen Eigenschaften. Das Ungebundensein der Phantasie, das Volkstümliche und Kindliche des Tones erregte sein Entzücken, und indem er die Motive des Basileschen Feenmärchens oder alter deutscher Volksmärchen und -sagen frei ausgestaltete und weiter ausspann, erhob er oft diese formalen Seiten des Märchens, sie übersteigernd, zum Selbstzweck. Das Phantasiespiel

ist reicher und mannigfaltiger, die Märchenwelt bunter, zauberischer und oft absurder und der kindliche Ton um viele Grade deutlicher als im Volksmärchen. Wenn das Volksmärchen zum Beispiel, nachdem es alles zu einem glücklichen Ende geführt hat, mit der stereotypen Formel schließt: „Und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie noch heute", so schließt Brentano etwa sein Gockel-Märchen:

> „Ach, sagte Gackeleia, alles ist so herrlich und so glücklich, was bleibt zu wünschen übrig, als daß wir alle Kinder wären und die ganze Geschichte ein Märchen, und Alektryo erzählte uns die Geschichte, und wir wären ganz glücklich darüber und patschten in die Hände vor Freude!
>
> Kaum hatte sie dies gesagt, als Alektryo, der in der Mitte des Tisches saß, mit dem Schnabel nach dem Ring zuckte und ihn verschluckte, und in demselben Augenblick waren alle Anwesende in lauter schöne, fröhliche Kinder verwandelt, die auf einer grünen Wiese um den Hahn herumsaßen, der ihnen die Geschichte erzählte, worüber sie dermaßen in die Hände patschten, daß mir meine Hände noch ganz brennen; denn ich war auch dabei, sonst hätte ich die Geschichte nie erfahren."

In den Märchen zeigt sich auch Brentanos Freude am Wortwitz und an jeder Art von Scherz, Spaß und Anspielung. Das wird auch deutlich — um nur ein Beispiel zu geben — an den Namen, die er seinen Märchenhelden beilegt. In dem Gockel-Märchen, in dem die Hühnerwelt eine große Rolle spielt, heißen die Figuren: Rauhgraf Gockel von Hanau, Gräfin Hinkel von Hennegau, ihr Töchterchen Gackeleia, der König Eifrassius von Gelnhausen auf Schloß Kastellovo, zu deutsch Eierburg, seine Gemahlin Eilegia und das Söhnlein Kronovus. — Im Märchen von Witzenspitzel ist der Titelheld Edelknabe vom König Rundumherum. Ein Riese namens Labelang und seine Frau Dickedull spielen eine Rolle, und der

König möchte gern Königin Flugs, die eine Tochter namens Flink hat, zur Frau nehmen.

So wirkt im ganzen gesehen das Brentanosche Märchen gegenüber dem schlichten Stil der Volksmärchen wie eine Variation über das Thema des Volksmärchens aus der Feder eines genialen, phantasiebegabten, einfallsreichen, wortgewandten, ja geradezu sprachschöpferischen Dichters.

Noch an einer anderen Stelle hat sich Brentanos Sinn für das Kindliche in der Dichtung ausgesprochen: in dem Anhang der Kinderlieder zu „Des Knaben Wunderhorn", der ganz seine eigene Arbeit ist und in den so reizende Stücke wie „Abends, wenn ich schlafen geh, vierzehn Englein bei mir stehn" oder „Eia popeio, was raschelt im Stroh" Eingang gefunden haben und so der Vergessenheit entrissen worden sind.

Ein Bild von der schöpferischen Leistung Arnims und Brentanos wäre unvollständig, wenn man nicht ihrer gemeinsamen Herausgabe deutscher Lyrik unter dem Titel „Des Knaben Wunderhorn" gedächte. Als im Jahre 1805 der erste Band erschien, war die gebildete deutsche Welt, von wenigen Ausnahmen abgesehen, des Lobes voll. Goethe schrieb in seiner berühmten Rezension: „Von Rechts wegen sollte dieses Büchlein in jedem Hause, wo frische Menschen wohnen, am Fenster, unterm Spiegel oder wo sonst Gesang- und Kochbücher zu liegen pflegen, zu finden sein, um aufgeschlagen zu werden in jedem Augenblick der Stimmung oder Umstimmung, wo man dann immer etwas Gleichtönendes oder Anregendes fände, wenn man auch allenfalls das Blatt ein paarmal umwenden müßte."

Die Herausgeber haben sich nicht streng an die Wiedergabe mündlich überlieferter deutscher Volkslieder gehalten. Balladen, Romanzen, geschichtliche Lieder, Verseinlagen, die sie in den Romanen des 17. Jahrhunderts wie dem Simplizissimus oder dem Philander von Sittewald fanden, ferner die schönsten Lieder von Barockdichtern wie Opitz und Philipp von Zesen, die alles

andere als Volksdichter waren, sind mit aufgenommen worden. Gedichte, wie Großmutter Schlangenkönigin: „Maria, wo bist zur Stube gewesen / Maria, mein einziges Kind“, von dem Brentano im Godwi sagt, er habe das Lied in seiner Jugend von einer achtzigjährigen Amme gehört, stehen neben barocken Schäferliedern aus gedruckten Vorlagen des 17. Jahrhunderts. Schließlich haben die Herausgeber auch eigene im Tone alter Lieder gehaltene Gedichte anonym mit aufgenommen, die sie damit als altes Liedgut ausgaben. Überhaupt lag es ihnen völlig fern, eine philologisch getreue Textausgabe zu schaffen. Sie betrachteten sich vielmehr als die letzten Sänger in einer langen Kette, wo jeder das aufgegriffene Lied nach seiner Manier ein klein wenig veränderte, und sie taten dieses besonders da, wo sie Verderbtes und Zersungenes oder gar zu Derbes vor sich hatten.

Aber auch hier zeigt sich wieder der Unterschied zwischen beiden Dichtern. Arnim mit seinem stärker realistischen Sinn griff stärker in die Lieder ein, er tilgte Längen und fügte Neues hinzu, wo es ihm der Sinn des Ganzen zu erfordern schien. Brentano als der feinsinnigere Poet fühlte sich viel stärker in den Geist der alten Dichtung ein und ging weit behutsamer in der Bearbeitung des Dichtgutes um, wodurch es gelegentlich auch zu ernsten Meinungsverschiedenheiten zwischen den beiden Freunden kam. Im ganzen ist schließlich nur der siebente Teil des Wunderhorns unbearbeitet geblieben.

Der Leser wird in dieser schönen Ausgabe Gedichte finden, die ihm wohl schon seit seiner Kindheit bekannt und vertraut sein werden wie: „Es blies ein Jäger wohl in sein Horn“, „Es ist ein Schnitter, der heißt Tod“, „Es sah eine Linde ins tiefe Tal / war unten breit und oben schmal“, „Wär ich ein wilder Falke“ und viele andere. Nicht alles ist jedoch von den Wunderhornliedern lebendig geblieben, namentlich nicht die langen chronikartigen Gedichte des zweiten und dritten Teiles. Ja, es fragt sich in vielen Fällen, ob nicht viele dieser Lieder auch ohne

das Wunderhorn durch einfache mündliche Tradition sich gehalten haben. Die Bedeutung des Wunderhorns ist also nicht eigentlich volkskundlicher Natur, sondern sie liegt in dem Einfluß, den dieses Werk auf die Kunstlyrik des 19. Jahrhunderts gewonnen hat. Eichendorff, Uhland, Mörike und viele andere haben sich aus ihm sehr viele Anregungen geholt, und ohne das Wunderhorn wäre die Richtung, die die deutsche Lyrik im 19. Jahrhundert eingeschlagen hat, nicht denkbar.

Auch Brentanos eigene Lyrik hat vom Wunderhorn Antrieb erhalten. Ihre wunderbare Gefühlsinnigkeit und Melodik kann aber auch durch diesen Einfluß nicht ausreichend gekennzeichnet werden. Ihren reinsten Ausdruck findet seine Lyrik in den „Romanzen vom Rosenkranz", die wegen ihrer mittelalterlichen Religiosität das letzte Werk mittelalterlichen Geistes in deutscher Sprache genannt worden sind. Zu ihnen hat der moderne Mensch wohl am wenigsten Zugang, zumal sie in der Handlung fremd und verworren bleiben. Andere Seiten seines Wesens: Dunkelheit, Unruhe, Zerrissenheit zeigen sich hier, auf die im Rahmen dieses Aufsatzes nicht mehr eingegangen werden kann. Lebendig bleibt Brentano für uns heute eigentlich nur noch als Märchendichter und mit Guido Goerres, der mit den folgenden Worten auf die Verwendung des Ertrages hinzielte, wünschen wir: „Mögen alle, denen diese Märchen zu Gesichte kommen, die sich an ihrem kindlichen Spiele erfreuen, die mit ihrer harmlosen Heiterkeit lächeln, die von der Zartheit, der Tiefe, der Innigkeit, dem Ernste und der himmlischen Unschuld und Anmut dieser sehnsuchterweckenden Kinderwelt ergriffen und gerührt werden, des Dichters mit frommem Ernst gedenken, der also seine Poesie zur Bettlerin für die Armen machte."

HANS R. SPRENGEL:

Adalbert von Chamisso

Der Lyriker Adalbert von Chamisso gehört auch zu jenen halbvergessenen Dichtern deutscher Zunge, welche nur durch einen winzigen Bruchteil ihres gesamten Werkes — und leider nicht immer gerade den wertvollsten und für ihr Schaffen bezeichnendsten Teil — in unserem Volke lebendig sind. Wer erinnert sich etwa nicht sofort, wenn der Name Chamisso fällt, aus der eigenen Schulzeit des in beschaulicher Moral erzählten Gedichtes von der alten Waschfrau oder des allerdings menschlich und dichterisch weitaus hochwertigeren, wehmütigen Erinnerungsbildes aus der Kindheit des Dichters „Schloß Boncourt"? — Nimmt man hierzu noch das humoristisch-groteske Gedicht „Der rechte Barbier" und das mehr weinerlich-sentimentale als überzeugend heroische Sonettenstück von der Felseninsel „Salas y Gomez", so hat man damit eigentlich schon den Bestand des von Chamissos Lyrik durchschnittlich Bekannten im großen und ganzen erschöpft.

Wenn man aber nun bedenkt, daß nicht weniger als zwei dicke Bände seiner Gedichte einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden konnten, so muß man zugeben: Mit dem eben festgestellten, kläglichen Ergebnis ist schon seinem rein äußerlichen Umfang nach dem Werk des überwiegend lyrisch schaffenden Dichters verzweifelt wenig Genüge geschehen. Das gleiche muß in noch stärkerem Maße in bezug auf den charakterlichen wie auch künstlerischen Gehalt seiner Lyrik gelten.

Allerdings liegen zahlreiche unter diesen Gedichten entweder durch ihr allzu bewußt aufgetragenes fremdländisches Kolorit — viele davon sind unmittelbare Übertragungen aus dem Spanischen, Griechischen, Serbischen usw. — oder durch ihren allzu kitschig-reißerhaften Inhalt unserem Geschmack heute reichlich fern. Trotzdem finden sich unter ihnen nicht wenig wahre Kleinode deutscher Poesie, welche durch echte warmherzige Empfindung und eine ihr entsprechende schwungvolle dichterische Gestaltung einen hohen Lebens- und Kunstwert besitzen. Wohl pflegen wir mit Recht der Gattung jener lyrischen Ergüsse, welche bei allen möglichen und unmöglichen Gelegenheiten des zwischen Fest und Trauer wechselnden Daseinslaufes entstanden sind, nicht allzu hohe künstlerische Qualitäten zuzuschreiben. Desungeachtet dürfen wir doch auch auf Chamissos Werk jenes bekannte Wort Goethes, daß seine besten Gedichte in gewissem Sinne auch Gelegenheitsgedichte sind, anwenden. Denn die nur aus dem unmittelbaren Erleben quellende Ursprünglichkeit des Gefühls und seines sprachlichen Ausdrucks ist auch ein Kennzeichen gar mancher Gedichte Adalbert von Chamissos. Um den seelisch-geistigen Ursprung seiner lyrischen Beredsamkeit der vollen Bedeutung nach erfassen zu können, bedarf es daher gerade bei diesem Dichter der Erkenntnis vom untrennbaren Zusammenhang zwischen seiner Kunst und dem ihm vom Schicksal zugewogenen, oft recht schweren Lebenslos.

Als Sohn des ursprünglich aus Lothringen stammenden französischen Adelsgeschlechtes der Grafen von Chamisso mochte er auf dem väterlichen Schloß Boncourt eine freudenreiche, wohlbehütete Kindheit gehabt haben. Doch der mit elementarer Furchtbarkeit über seine Familie hereinbrechende Sturm der französischen Revolution riß ihn schon in zartem Alter aus dem Boden der Heimat und verwehte ihn in die Hauptstadt des ihm noch völlig fremden Preußens. Nur sehr allmählich Fuß fassend, versuchte hier der junge Mensch, zuerst als Page

der Königin und dann als Offizier des Königs, in die Gesetze einer ihm bisher unbekannten Welt der Arbeit und der Pflicht hineinzuwachsen. Der Erfolg seiner ehrlichen Bemühungen war anfangs nur gering. Jenes Preußentum, dessen Staat im Eisenhagel blutiger Schlachten geschmiedet worden war, bot in seiner männlich-unsentimentalen Dienstauffassung keinerlei Gelegenheit zur Betätigung eines jugendlichen Überschwanges der Empfindungen. Doch überall dort, wo der feinsinnig und schwärmerisch veranlagte Jüngling im rauhen, bärbeißigen preußischen Kasernenhofton nicht recht heimisch werden konnte, suchte und fand er dafür reichlichen Ersatz und Trost im Umgang mit den ihn aufs stärkste anziehenden Persönlichkeiten und Werken des geistigen Deutschlands. Vor allem fand er bei einigen hervorragenden Männern der damals herrschenden Romantik freundliche Hilfe in seinem Bemühen, möglichst tief in Wesen und Sinn des deutschen Geistes einzudringen. So verband ihn bald mit dem phantasiesprühenden Feuerkopf Brentano, dem besinnlicheren schwäbischen Dichterarzt Justinus Kerner und mit de la Motte-Fouqué, dem poetischen Edelmann aus Hugenottenblut, ein auf gegenseitiges Verstehen gegründetes herzliches Einvernehmen. Ihnen, zu denen sich später noch der Kriminalrat Hitzig, nachmals sein bester Freund gesellte, verdankte der junge Dichter ein verhältnismäßig rasches Heimischwerden in der reichen Gestaltenwelt des Deutschtums. Ihr entscheidendes Erlebnis weckte in seinem Innern jenen starken Widerhall ehrlicher Begeisterung, den nur die Begegnung mit Wesensverwandten im Menschen auszulösen vermag. Indem diese von Ehrfurcht getragene Neigung sich immer tiefer in sein Herz senkte, wurde der gebürtige Franzose allmählich zum überzeugten Deutschen, der später einmal anläßlich eines Wiedersehens mit Frankreich in einem Brief an Freund Hitzig von sich gestehen mußte: „Nirgends bin ich klotziger deutsch gewesen als eben in Paris."

In der Zeit des Krieges mit Frankreich hoffte Chamisso

durch seinen Abschied im Jahre 1808 der Gefahr entronnen zu sein, seine Waffen gegen die Söhne des französischen Mutterlandes erheben zu müssen. Dennoch stand er als gedienter preußischer Offizier bei Beginn der Freiheitskriege 1812—13 nahezu im Begriff, sich in den schrecklichsten inneren Zwiespalt zu stürzen. Nur den Bemühungen seiner deutschen Freunde verdankte er es, daß seine Absicht, als Freiwilliger wieder ins preußische Heer einzutreten, doch nicht zur Ausführung gelangte. Tief erschüttert rang er sich damals zu der Einsicht durch, daß er von einem Vorhaben zurückstehen mußte, wozu ihn vaterländisches Pflichtgefühl und aufrichtige Neigung zu seiner neuen Heimat drängten: „Die Zeit hat kein Schwert für mich!" rief er einmal voller Verzweiflung über sein zwiespältiges Schicksal aus.

Diese Vorgeschichte zu seinem „Peter Schlemihl", der in jenen Monaten schwerer Entscheidung entstand, ist der eigentliche Schlüssel zum biographischen Verständnis dieser merkwürdigen Dichtung. „Peter Schlemihl" ist die einzige größere epische Erzählung, welche der Lyriker Chamisso geschrieben hat. Ohne Kenntnis des Vorausgegangenen wird man diesem reizenden Märchen vom Manne, der seinen Schatten verkaufte, kaum anmerken, daß es wahrhaft mit dem Herzblut seines Dichters geschrieben wurde. Er selbst hat sich immer wieder mit der Behauptung erwehrt, daß er dieses Motiv allein dem willkürlichen Spiel seiner Einbildungskraft verdanke. Doch in einem Gedicht, welches er zur Vorrede der dritten Auflage 1834 schrieb, liegt die Lösung der Frage verborgen:

Und was ist denn der Schatten, möcht ich fragen,
wie man so oft sich selber schon gefragt,
so überschwenglich hoch es anzuschlagen,
wie sich die arge Welt es nicht versagt?
Das gibt sich schon nach neunzehntausend Tagen,
die weisheitbringend über uns getagt.
Die wir dem Schatten Wesen sonst verliehen,
sehn Wesen jetzt als Schatten sich verziehen.

Im Bilde Peter Schlemihls, des von seinem Gewissen ruhlos durch die Welt getriebenen Verkäufers des eigenen Schattens, erblickte Chamisso sich selber. Auch er, der sich von seinem Schatten, nämlich dem ihm angeborenen französischen Wesen, gleichsam mit Gewalt losgelöst hatte, durfte dafür seines neuen Glückes, Deutscher geworden zu sein, ebensowenig froh werden wie Schlemihl seines unerwarteten Reichtums. Zwischen Vater- und Mutterland quälerisch hin und her geworfen, irrte das Herz des Dichters einsam und heimatlos wie Schlemihl durch die Welt. Doch am Schlusse läßt er, als hätte er vorausschauend geahnt, wodurch er selbst zur Ruhe kommen könnte, seinen Schlemihl die wunderbaren Siebenmeilenstiefel finden, durch die er zum innerlich befreiten Erforscher fremder Länder und Zonen wird.

Denkt man in diesem Zusammenhang an die große Weltreise Chamissos, welche er im Auftrag der russischen Regierung zwei Jahre nach seinem „Schlemihl" als Botaniker einer Forschungsgesellschaft unternahm: Dann muß man die Ahnungskraft des Dichters bewundern, die seinem dichterischen Ebenbild ausgerechnet die symbolischen Siebenmeilenstiefel in die Hände spielte. Trotz dieses bis ins Tragische reichenden ernsten Untertones ist doch der „Schlemihl" ein an Gefühlskraft und köstlichem Humor reiches Märchen. Denken wir nur an die rührende, nicht sentimentale Stelle, da der arme schattenlose Schlemihl in Gegenwart seines ihn noch darob verhöhnenden teuflischen Verführers den Verlust des geliebten Mädchens Stück für Stück miterleben muß! Oder nehmen wir die voll ursprünglichem Humor steckende Szene, worin der reich und vornehm gewordene Held von den Bewohnern eines Städtchens als verkappter Landesfürst feierlich empfangen wird und bei dieser Gelegenheit zum ersten Male die liebliche Mina erblickt. Lassen wir es ihn am besten selber erzählen:

> „Ungefähr eine Stunde vom Orte auf einem sonnigen Plan ward uns der Weg durch eine festlich ge-

schmückte Menge versperrt. Der Wagen hielt. Musik, Glockengeläute, Kanonenschüsse wurden gehört, ein lautes Vivat durchdrang die Luft — vor dem Schlage des Wagens erschien in weißen Kleidern ein Chor Jungfrauen von ausnehmender Schönheit, die aber vor der einen wie Sterne vor der Sonne verschwanden. Sie trat aus der Mitte der Schwestern hervor; die hohe zarte Bildung kniete verschämt errötend vor mir nieder und hielt mir auf seidenem Kissen einen aus Lorbeer, Ölzweigen und Rosen geflochtenen Kranz entgegen, indem sie von Majestät, Ehrfurcht und Liebe einige Worte sprach, die ich nicht verstand, aber deren zauberischer Silberklang mein Ohr und Herz berauschte . . . Und dieser Auftritt, lieber Freund, mitten in der Sonne! — Sie kniete noch immer zwei Schritte von mir und ich, ohne Schatten, konnte die Kluft nicht überspringen, nicht wieder vor dem Engel auf die Knie fallen. O, was hätte ich da nicht für einen Schatten gegeben!"

Was uns von dem Hauptteil der Werke Chamissos, den Gedichten, vor der Zeit seiner großen Weltreise erhalten ist, trägt noch nicht die dichterische Eigenprägung, die uns in seinen besten lyrischen Stücken anspricht. Erst mit seiner Rückkehr nach Deutschland scheint dem Weltfahrer die Sprache wahrer Empfindung und bildkräftiger Gestaltung endgültig geschenkt zu sein. Wie eine symbolische Vorahnung der Heimkunft seines Lebensschiffes in den bergenden Hafen, schrieb der Dichter angesichts des auftauchenden deutschen Gestades sein schönes Gedicht „Bei der Rückkehr" nieder:

Heimkehret fern her aus dem fremden Lande
in seiner Seele tief bewegt der Wanderer.
Er legt von sich den Stab und kniet nieder
und feuchtet deinen Schoß mit stillen Tränen,
o deutsche Heimat! — Wollt' ihm nicht versagen
für viele Liebe nur die eine Bitte:
Wann müd am Abend seine Augen sinken,
auf deinem Grunde laß den Stein ihn finden,
darunter er zum Schlaf sein Haupt verberge.

Diese rührenden Zeilen geben gleichsam den Auftakt einer neuen schöpferischen Zeit im Leben Chamissos. Nachdem er bald darauf sowohl das innere Glück in der Liebe seiner jungen Frau, einer schlichten deutschen Bürgerstochter, wie auch die notwendige, den neuen Hausstand sichernde Anstellung als Adjunkt des Direktors des Botanischen Gartens in Berlin gefunden hatte, brachte ihm seine jetzt erst ganz gelöste dichterische Schaffenskraft eine reiche Ernte. Aus seinem glücklichen Zusammenleben mit der geliebten Frau kam ihm zuerst die wegen ihrer Sangbarkeit oft vertonte Gedichtfolge „Frauenliebe und -leben".

Neben den mehr stimmungsmäßig sprechenden Gedichten, von denen die meisten in der Folge „Lebenslieder und Bilder" stehen — dort finden wir auch die eingangs erwähnten „Die alte Waschfrau", „Schloß Boncourt" —, sind vor allem noch einzelne dramatische Balladen, die aus dem reichen Schatz der deutschen Volkssage geschöpften Versepen sowie die leicht satirisch gestimmten Gedichte als bedeutsam anzusehen. Von den letztgenannten mögen hier nur drei erwähnt werden: Einmal die tragikomische Geschichte „Hans Jürgen und sein Kind", welche auf äußerst witzige Art den im Versprechen starken, im Halten aber um so schwächlicheren Trunkenbold durch seine entschlossene bessere Hälfte gründlich bekehren läßt. Anders wieder ist der Grundton in der beißenden, politischen Satire gegen den herrschsüchtigen Klerikalismus im zeitgenössischen Frankreich „Nachtwächterlied" mit seinem bezeichnenden Kehrreim „Lobt die Jesuiten". Auch die prachtvolle Spitzbubengeschichte „Böser Markt" vermag den Leser zu verständnisvollem Schmunzeln zu bringen. In ihr wird auf wunderbar komische Weise ein dummer, vornehmtuender Fant nicht nur um seine Habe, sondern obendrein noch um die schon nahe geglaubte Vergeltung geprellt.

Zeigte sich in diesen Stücken Chamissos Beherrschung komischer Situationen und Vorstellungen vom versteckt

spielenden Witz bis zur offen zum Angriff schreitenden Satire, so sind seine gereimten Sagenmotive aus der deutschen Frühzeit wieder mehr von der lächelnden Behaglichkeit gütigen Humors durchsonnt. Von ihnen seien als empfehlende Beispiele „Das Riesenspielzeug“ und die köstlich schlauen „Weiber von Winsperg“ genannt, welche als ihr „liebstes Gut“ ihre Ehemänner huckepack aus der belagerten Stadt tragen.

Die heroische Schilderung liegt im allgemeinen dem Beherrscher des lyrisch-gemütvollen Ausdrucks weniger. Eine gewisse Freude an sensationellen und fremdartig grellen Stoffen, welche man auch sonst oft seltsamerweise gerade bei feiner organisierten Naturen antreffen kann, verführten den Dichter immer wieder dazu, alle möglichen historisch überlieferten und rein aus der Phantasie geborenen, mehr oder minder recht schauerlichen Begebenheiten in wuchtige Reime zu bringen. Aber hier versagte ihm seine sonst so willige Muse meist mit Recht die Gefolgschaft. Die haarsträubenden, in allen möglichen Ländern spielenden Geschichten aus den Kriminalmagazinen seines Freundes Hitzig widerstanden ihrem Fassungsvermögen und Geschmack.

Trotzdem finden sich auch hier unter der Vielzahl inhaltlich und darstellerisch geringen Schilderungen manche Balladen und Romanzen, die mit Glück die Klippen der sensationellen Unmöglichkeiten umschifft haben. Zu ihnen gehören etwa die den ursprünglich kraftvollen Menschenschlag der korsischen Berge knapp und schlagkräftig beleuchtende Episode „Korsische Gastfreiheit“ und das menschlich ergreifende Gedicht „Lord Byrons letzte Liebe“.

Von den zahlreichen Übersetzungen aus fremden Sprachen sei hier der litauische Sang „Sohn der Witwe“ als wertvoll erwähnt, der im Volkston ein in schöner Dichtersprache aufblühendes Ehrenlied des jungen Helden und der übers Grab getreuen Mutterliebe singt.

Aus den vorausgehenden knappen Ausführungen über

Leben und Werk Chamissos könnte nun der kritisch eingestellte Leser möglicherweise folgern, daß in der Menge der erwähnten motivisch, darstellerisch und auch gehaltlich ziemlich unterschiedlichen Kleindichtungen eigentlich jene verbindende Grundhaltung zu vermissen sei, aus der erst die einzeln verstreuten Teile zur Einheit eines künstlerischen Gesamtwerkes zusammenwachsen. Geht er aber einmal jenen Dichtungen näher nach, in denen sich die Empfindungs- und Gestaltungskraft des Dichters überzeugend offenbart hat — und nur um diese allein geht es uns hier! —, dann wird sich klar erweisen: Chamissos reife und innige Liebeslyrik, seine humoristischen Gedichte, seine volkstümlichen Episoden aus dem Kreis der deutschen Sage und schließlich seine männlich-kraftvoll und hochgesinnt dargestellten anschaulichen Bilder aus dem Leben naturnaher Edelmenschen kommen unzweifelhaft aus einem gemeinsamen tiefen Grund: Aus einer in ihrer sittlichen Verantwortungsbereitschaft dem Wesen unseres Volkstums innerlich verwandten Charakterart. Er dankte diese dem mehr germanisch als romanisch bestimmten Bluterbe seiner nordfranzösischen Herkunft.

Wie stark seine schicksalhaft bestimmte Anziehung und Eroberung durch den deutschen Geist auf die Entfaltung seines ganzen inneren Daseins schöpferisch einwirkte, dafür mag die zu unserem Herzen und Gemüt sprechende Meisterschaft zeugen, mit der er das herrliche Instrument unserer Muttersprache zu spielen verstand.

HEINRICH KOCH:

Charles Sealsfield

(Karl Postl)

Charles Sealsfield ist der Stammvater des Abenteuerromans. Das mag manchem bekannt sein. Er ist aber auch der erste deutsche Dichter, der in die Mitte der Handlung seiner Prosaepen ein ganzes Volk stellte, der das vollendet gestaltete, wonach unsere jüngste Dichtung strebt. Wir haben es vergessen; vielleicht, weil darin ihm niemand nacheiferte. Warum er hier ohne Gefolgschaft blieb, wissen wir nicht. Es ist möglich, daß der Gehalt seiner Romane als Vorbild zu groß war. Sehr wahrscheinlich aber hat keiner die politische Bedeutung seiner poetischen Leistung in seinem Jahrhundert erkannt. Ihm selbst blieb es überlassen, sich zu kommentieren. In seiner kurzen Biographie, die er für die zehnte Auflage des „Brockhaus" schrieb, sagt er vom Ziel seines Dichtens, daß es der „nationale oder höhere Volks-Roman" sei. „Statt daß, wie früher im familiengeschichtlichen, Schelmen- — oder wie er sonst heißen möge — Roman, der Held des Romans die Hauptperson war, um den sich die anderen Persönlichkeiten im Rahmen herumreihten, ist hier der Held, wenn wir so sagen dürfen, das ganze Volk; sein soziales, sein öffentliches, sein Privatleben, seine materiellen, politischen, religiösen Beziehungen treten an die Stelle der Abenteuer, seine Vergangenheit, seine Zukunft werden als historische Gewänder benutzt, Liebesszenen und Abenteuer nur gelegentlich als Folie, um zu beleben, angewandt. Es ist in

diesem Romangenre, dem er die Benennung des nationalen oder höheren Volks-Romanes (wohl zu unterscheiden vom bisherigen sogenannten Volksroman) geben zu sollen — glaubt, dem Roman die bunteste Unterlage gegeben, durch die derselbe zunächst der Geschichte sich anzunehmen, eine wichtige Seitenquelle derselben zu werden, berufen sein dürfte." Diese Worte wurden bald zu einer bitteren Grabschrift für sein Werk. Nicht ohne eigene Schuld, weil er die Stunde, die ihm günstig war, nicht nutzte, war er bereits kurz nach den Tagen seines meteorhaft aufgeflammten Ruhms vergessen.

Nur als Begründer des exotischen Romans blieb Sealsfield in der Erinnerung Literaturkundiger. Von der Flut der modernen Abenteuerliteratur über Karl May, Duimchen, Sir John Retcliffe, Ruppius, Armand, von Bibra, Möllhausen führt die endlose Reihe seiner Epigonen bis auf Gerstäcker zurück. Nur Gerstäcker, Retcliffe und May sind von ihnen noch bekannt. Dichter kann man keinen heißen. Von den deutschen Vertretern exotischer Epik hat niemand Sealsfield erreicht. Er ist Begründer und zugleich Vollender dieser Romangattung. Zehrt heute der Abenteuerroman allein von dem fremdartigen Stoff und von der Spannung, die für uns in außergewöhnlichen Lebensverhältnissen ruht, so hat Sealsfield erlebtes Geschehen in ferner, fremder Welt zu Fabeln von allgemeinmenschlichen Gehalt verdichtet.

Gewiß packen uns auch in seinen Romanen die Schilderung der tropischen Natur Mexikos und der einsamen Weite der Texasprärie oder die atemraubende Beschreibung einer Wettfahrt von Mississippidampfbooten. Man wird auch über seinen Büchern zu einem Jungen, der mit rotglühenden Wangen von den Kämpfen liest, welche die Squatter, verschanzt hinter den Pallisaden ihrer Blockhäuser, mit Indianern oder spanischen Regierungstruppen führen. Aber der Stoff ist bei Sealsfield nie Selbstzweck. Hinter den bunten Inhalten seiner Dichtungen steht das Wissen um die unenthüllbaren Geheimnisse des mensch-

lichen Daseins. Jede Zeile, die dieser Dichter schrieb, ist glühend im Feuer eines heiß bewußten Erlebens geschmiedet.

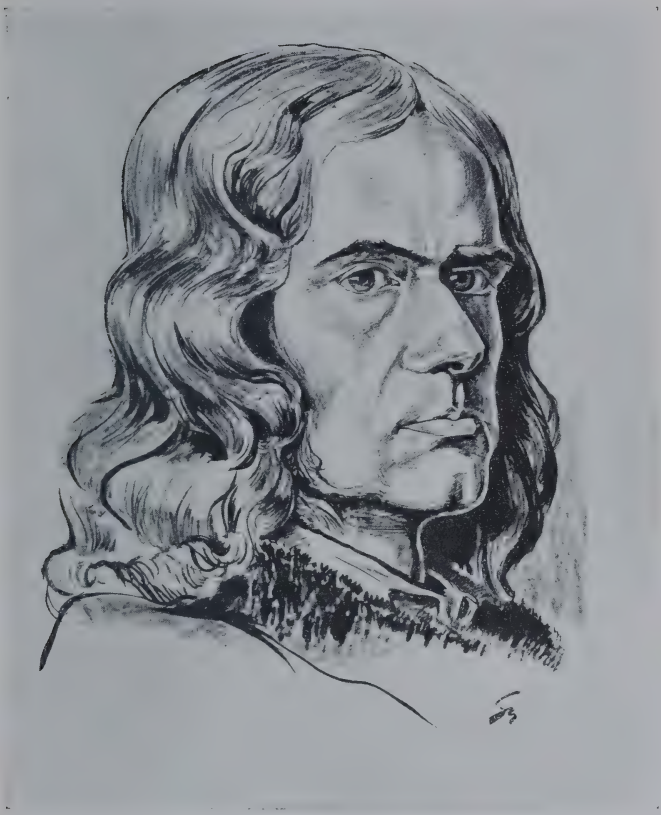
Die farbige Vielfalt der Stoffe seiner Dichtungen ist so geheimnisträchtig und phantastisch wie sein Dasein selbst. Auch als er aus der Anonymität hervortrat und seine Werke mit dem Namen Charles Sealsfield zeichnete, ließ er die ersten drei Jahrzehnte seines Lebens im Dunkel. Nie hat er es unmittelbar zugegeben, daß er mit Karl Postl, dem Sohn eines mährischen Bauern, identisch war. Noch auf seinem Grabstein wurden, seinem Willen entsprechend, die Worte eingemeißelt: „Charles Sealsfield, Bürger von Nordamerika". Erst sein Testament, in welchem er die sieben Kinder des Anton Postl, darunter auch sich selbst, zu Erben einsetzte, gab den ersten Anhaltspunkt zur Feststellung seiner Identität mit dem im Jahre 1793 in Poppitz bei Znaim geborenen Karl Postl. Seine dichterisch gestaltete Selbstbiographie hat er leider verbrannt, zusammen mit einem Roman „Ost und West" und den „Memoiren aus Arenenberg", in denen er Erinnerungen an die Königin Hortense aufgezeichnet hatte, die in der Schweiz in seiner Nähe lebte. Nur eine entzückende groteske Gespenstergeschichte, „Die Grabesschuld", wurde wiedergefunden. Sie steht ebenbürtig neben Oscar Wildes „Gespenst von Canterville".

Noch heute hier und da bekannt ist sein berühmtestes Werk „Das Kajütenbuch". Vielleicht kennt man auch seinen ersten englisch geschriebenen Roman „Tokeah oder die weiße Rose". Wer aber weiß noch um die anderen großen Epen: „Die Lebensbilder aus der westlichen Hemisphäre" mit dem humorigen „Christophorus Bärenhäuter", „Morton oder die große Tour", „Der Virey und die Aristokraten oder Mexiko im Jahre 1812", „Der Legitime und die Republikaner", „Die neuen Land- und Seebilder oder die deutsch-amerikanischen Wahlverwandtschaften", sowie

sein „poetischstes Werk", wie Sealsfield selbst es mit Recht nennt, der Roman „Süden und Norden".

Sealsfield nahm eigenes Erleben zum Vorwurf seines Dichtens. So führt er uns in die Länder, in denen er als Farmer, Kaufmann und Journalist wirkte, die er also auf das genaueste in ihrem Alltag kennengelernt hatte. In den „Lebensbildern" und in den „Neuen Land- und Seebildern", im „Kajütenbuch" und im „Morton" schildert er uns das junge amerikanische Volk in allen seinen Schichten. Im „Morton" entwirft er dazu ein fesselndes Bild der englischen Arsitokratie und Finanzwelt. „Süden und Norden" führt uns unter die Indianer Mexikos, und der „Virey" beschreibt den Kampf der Kreolen Mexikos um ihre Unabhängigkeit von Spanien.

Mit dreißig Jahren, 1823, war Karl Postl, der Sekretär des Kreuzherren-Ordens zu Prag, seinem Vaterland entflohen. Im gleichen Jahr betrat Charles Sealsfield in New Orleans amerikanischen Boden. Über die Gründe dieser bis über den Tod hinaus aufrechterhaltenen Metamorphose ist viel gestritten worden. Skandaljournalisten haben sie sogar dadurch zu erklären versucht, daß sie Postl zu einem Mörder stempelten. Wenn man jedoch seine in Gehalt und Gestalt revolutionären Werke gelesen hat und dann die Tatsache der Streitschrift „Austria as it is" mit einer Äußerung gegen die Herabsetzung des Vaterlandes in einem Brief an seinen Verleger Erhard vergleicht, so tritt der Anlaß zu seiner Flucht klar zutage. In der polemischen Schrift rechnet er auf das schärfste mit dem österreichischen Metternich-System ab. In dem Brief macht er Bemerkungen über den „gräßlichen Moralitäts-Zustand" der Vereinigten Staaten, fügt aber in einem Postskriptum hinzu: „Machen Sie keinen Gebrauch von den Notizen über den moralischen Zustand usw. — Es schickt sich nicht für einen Bürger der Vereinigten Staaten, sein Land herunterzumachen. Andere mögen es tun — wohl und gut, wir aber nicht." Sollte nun aber nicht, was dem Amerikaner Sealsfield recht ist, dem Öster-



Adalbert von Chamisso

Charles Sealsfield

reicher Postl, der die Streitschrift verfaßte, billig sein? Für diesen scheinbaren Widerspruch gibt es nur die eine Erklärung, daß Österreich unter Metternich so tief gesunken war, daß sein kultureller und politischer Zustand selbst von einem Manne vornehmster Gesinnung nicht mehr schweigend hingenommen werden konnte. In der Atmosphäre entsetzlichster geistiger Knechtschaft konnte ein Mann von menschlich so großer und freiheitlicher Gesinnung wie Postl nicht atmen. Es blieb ihm nur die Flucht.

Während die zeitgenössische Kritik Sealsfield nicht ohne Berechtigung mit Walter Scott verglich, hatte die Literaturwissenschaft der letzten Jahrzehnte des neunzehnten Jahrhunderts allerlei an ihm auszusetzen. So sah man den „Morton", um nur ein Beispiel zu nennen, als Fragment, weil er keine Lösung böte, den Leser vielmehr ohne eine Antwort entließe, welche die diktatorische Weltsicht der Finanzmagnaten zu widerlegen vermöchte. Zu seiner Zeit, der Roman erschien 1835, konnte nun aber Sealsfield wahrhaftig noch nicht das Problem des die Völker unterwerfenden Weltkapitalismus lösen! Dazu war sein Jahrzehnt noch nicht reif. Ist es nicht schon eine Tat, dies Problem damals überhaupt gesehen zu haben, die den Völkern von den Finanzkönigen drohenden Gefahren bereits aufzuzeigen? Für uns ist dieser „Morton" ein seherisches Buch. Unheimlich ist es in der Weitsicht seiner politischen Schau. Dieser Roman ist ein Aufruf, sich gegen die drohende Gefahr zu wappnen. Ein Mittel, sie abzuwenden, gab es damals noch nicht. Das hat die Geschichte inzwischen gelehrt. Was Sealsfield im „Morton" aufzeigt, war seiner Zeit noch unbekannt und kaum verständlich, war für sie ein Buch mit sieben Siegeln. Er ließ seinen Leser einen Blick hinter die Kulissen der Weltgeschichte tun. Die beiden Bankiers, die er in dem Roman zeichnet, sind durchaus faustische Charaktere. Noch wollen sie ihre Macht zum Guten gebrauchen. „Wir kämpfen gegen die Aristokratie der Geburt, oder wir kämpfen für

uns. Immer aber gewinnt die Menschheit dabei, denn aus dieser manus mortua der Aristokratie, dem toten Meere, in dem alle Flüsse und Fische sterben, zu gelangen, ist schon ein Gewinn für die Welt, mit dem sie einstweilen zufrieden sein kann", sagt der Bankier Girard. Aber in dem „oder wir kämpfen für uns" liegt schon die Gewißheit, daß sie eines Tages ihre guten Ziele im Rausch der Macht, die das Geld leiht, vergessen werden. Sealsfield sah den Weltkapitalismus als notwendiges historisches Faktum, das zu seiner Zeit die revolutionäre Aufgabe hatte, die Privilegien des Standes und der Geburt brechen zu helfen. Darum konnte und wollte er keine Antwort geben, wie sie kluge Literaturhistoriker von ihm verlangten. Auch im „Morton" bleibt ein Geheimnis ungelöst zurück.

Alle Dichtungen Sealsfields sind geheimnisumwittert. Sie entlassen einen nicht mit einer hübsch zubereiteten und bequem vorgedachten Erkenntnis; sie bewahren in dem kostbaren Schrein dichterischer Sprachgestaltung Geheimnisse des menschlichen Lebens; sie sind von dem Odem jener lebensnahen Frömmigkeit durchblutet, die den Kämpfer auszeichnet, dessen Gebet die Tat ist. Seine Charaktere sind Männer, die „faktische Poesie" liefern, wie er es dem Texasrichter einmal in den Mund legt. Männliche Wirklichkeitsnähe und metaphysische Geheimnistiefe gehen in Sealsfields Werken eine eigenartige Verbindung ein, die den Leser völlig gefangen nimmt und ihn nicht mehr losläßt.

Das Urteil darüber, ob einer ein Dichter sei, ist immer subjektiv. Beckmesserische Maßstäbe und Regeln gibt es für solche Wertungen nicht. Entscheidend wird immer sein, ob einer die tausend Geheimnisse der menschlichen Seele und der Natur ursprünglich in ihrem Glanz und Schimmer im Wort einzufangen vermag, ohne ihre achtungheischende Größe zu entschleiern. „Der Mensch ist ein wahres Rätsel", sagt Sealsfield einmal. Das ist gewiß eine Binsenwahrheit. Wie schwer ist es aber, einen Men-

schen so rätselhaft, wie er ist, und doch lebendig dichterisch zu gestalten. Nicht durch die Phantastik des Gegenstandes sind Sealsfields Werke geheimnisvoll, sie sind es durch die symbolische Überhöhung ihrer Inhalte zu Fabeln von mythischer Kraft. Gerade das, was ungelöst ist in seinen Büchern, was zum Nachsinnen den Anreiz gibt, die bewahrten Geheimnisse sind es, welche sein Dichtertum beweisen. Ein Schweizer Dichter schrieb mir einmal, als ich in jugendlicher Ungeduld das Geheimnis eines seiner Werke enthüllt wissen wollte: „Es ist ja ein Buch ohne Geheimnis kein richtiges Buch, sondern allenfalls ein Kassabuch oder ein Physikbuch alten Stils."

Einer der großartigsten Charaktere Sealsfields ist die Gestalt des aus den Oststaaten der Union geflüchteten Mörders Bob, der seine Schuld im Pionierkampf um das jungfräuliche Texas abgilt. Die Szenen, wie er sich dem Richter stellt, wie er, der zweimal Totgeglaubte, als Kämpfer von mythischer Größe und Unwirklichkeit, seine Landsleute in die Entscheidungsschlacht gegen Mexiko führt, wie er Seite an Seite mit seinem irdischen Richter seinen letzten Streit besteht, sind einmalig. Wer es mit Sealsfield versuchen will, der greife zu dem „Kajütenbuch" und lese daraus „Die Prärie am Jacinto". Aber Bob ist ja nur einer der unbeschreiblichen Charaktere des Dichters. Da ist noch Asa, da ist Nathan, der Squatterregulator, da sind die Kreolen, die Neger.

Als Postl zu Sealsfield wurde, vergaß er sein deutsches Wesen nicht. Den romantischen Zeitgeist nahm er mit in die neue Welt. Aber er ist ein Vertreter der stählernen Romantik von kleistischer Haltung. Sealsfield ist nicht nur ein Meister in der plastischen und lebensechten Charakterzeichnung, er entwirft auch Landschaftsgemälde von unnachahmlicher Eindruckskraft. An Stelle einer Beschreibung Sealsfieldscher Landschaftsschilderung sei hier ein Beispiel aus dem Roman „Süden und Norden" angeführt:

„Die Sonne schwebte kaum mehr einen Fuß über dem stillen Ozean, dessen ganzen endlosen Spiegel sie nun in eine glühende Masse flüssigen Erzes aufleuchtete, feurige Flaggen in jede Richtung herüber- und heraufsendend, und See und Land und Täler und Berge in einen feurigen glühenden Rundtanz versetzend. Alles wogte und floß ineinander, die ganze Natur schien sich wie aus ihren Angeln zu drehen, zu wälzen, die ewigen Schnee-, die gigantischen Felsenberge, die ungeheuern Terrassen, die paradiesischen Täler samt ihren Riesenbäumen dem flammenden Ozean zuzuströmen."

Oder eine andere Stelle:

„Da glänzte uns ein Silber- und Golddom von Nordost herüber, ein zweiter stieg von Südost empor; — und unsere lauten Flüche wurden leiser; dann traten die wie in flüssigem Bronze schwimmenden — in Gold und Rosarot funkelnden Terrassen hervor, und unsere Zungen murmelten nur noch; — endlich begann das helle Grün, das glänzende Rot, das lichte Gelb, das schmelzend glühende Carmoisin der Bergabhänge und Hochtäler uns entgegenzurollen — und wir verstummten ganz und gar, etwas wie frommer heiliger Schauer war über uns gekommen. Es ward uns, als hätten wir gesündigt — als wären wir plötzlich auf den Gipfel jenes Berges versetzt, von dem Satan dem Herrn die Herrlichkeit der Welt gezeigt.

Herrlicher war uns die Welt nie und nirgends erschienen!"

Aus seiner starken Beobachtungsgabe und dem Wortreichtum seiner Sprache entströmen ihm wie aus unerschöpflichen Quellen immer neue Bilder und Metaphern.

Will man dem Dichter Sealsfield gerecht werden, so darf man seinen Humor nicht vergessen. Da ist oft schon die Fabel von erschütternder Komik. In der „Grabesschuld" zum Beispiel erscheint ein Gespenst, das die Wettschuld eines Ahnen des unfreiwilligen Gastgebers einkassieren möchte. In „Howards Brautfahrt" macht ein

Farmer aus den Südstaaten eine mehrmonatige Reise in den Nordosten, um sich eine Frau zu suchen, und am Ende heiratet er die Tochter seines nächsten Nachbarn. Köstlich sind Bilder wie dieses: „Wie der Blitz aber — wenn nämlich der Blitz eine alte Ente ist — kommt Sibylle hereingewackelt." Fett und würzig sind seine Geschichten mit ihnen durchspickt.

Neben diesen Kennzeichen aber beweist stets schon der Griff nach dem Stoff, daß Sealsfield ein Poet ist. Im „Virey" wählt er den dramatischsten Augenblick der Geschichte des mexikanischen Befreiungskampfes als Vorwurf. Er zeigt den Vizekönig und den Führer des kreolischen Adels auf der Höhe ihrer Macht im erbitterten Kampf um die günstigste strategische Ausgangsstellung für die Entscheidungsschlacht. Auch dieser Roman ist eine Geschichte ohne Ende, ohne Lösung. Aber er entläßt den Leser mit der Ahnung um den Sieg der jungen mexikanischen Nation. In diesem Buche stehen Dialoge von einer Prägnanz des Ausdrucks und von einer dramatischen Durchschlagskraft, die ein Bedauern darüber aufklingen lassen, daß dieser geborene Dramatiker uns kein Bühnenwerk schenkte.

Zu der geistigen Spannung, die zwischen den Zeilen Sealsfieldscher Romane hervorbricht, gesellt sich noch eine durch geschickteste Technik bewußt erweckte Spannung des äußeren Handlungsablaufs, die in ihrer Präzisionsarbeit mit der nahtlosen Tektonik Lessingscher Dramen verglichen werden kann. Sicher ist diese technische Meisterschaft ein Grund für seine Erfolge als Journalist gewesen. Sealsfield läßt den Leser nicht los. Er reißt ihn mit wildem Ungestüm durch seine Erzählungen hindurch, um die Spannung kurz vor explosiven Höhepunkten durch die retardierenden Momente stiller lyrischer Schilderungen, wahrer Gedichte in Prosa, zu hemmen und zu siedendheißem Miterleben zusammenzuballen.

Geschickt weiß er die schwierigsten politischen, wirtschaftlichen, soziologischen und kulturellen Zusammen-

hänge einfach und klar darzustellen, indem er einen einfachen Mann aus dem Volke, einen redeungewandten Squatter oder einen Eingeborenen erzählen läßt. Er hat dem Volk mit Witz und Kunst aufs Maul geschaut. Sein Wortreichtum ist unerschöpflich. Die vielen englischen, französischen und spanischen Vokabeln, die seinem Stil einen besonders bunten Glanz geben, wirken durchaus nicht als Fremdkörper. Einmal werden sie stets erläutert, zum andern werden sie nur beschreibend verwandt. Wo sie die Handlung vorwärtstreiben, finden sie ihre Erklärung im Laufe der Erzählung. Die Syntax seiner Sätze ist oft dem Englischen entlehnt. Das bedeutet eine Bereicherung der Stilmöglichkeiten des Deutschen durch germanische Elemente. Was liegt zum Beispiel nicht alles an majestätischer Ruhe und umständlicher hinterwäldlerischer Souveränität und an Komik in der Verwendung eines Amerikanismus bei folgender Charakterisierung: „Vermute, es ist, wiederholte der Alte, indem er das Tabakklümpchen von der linken auf die rechte Backenseite translozierte.“ Muß man des Englischen mächtig sein, um zu verstehen, was Sealsfield damit ausdrücken will? Das ist nur ein Beispiel für viele. Sealsfield deutsches Sprachgefühl abzusprechen, wie man es getan hat, ist unsinnig.

Es ist nicht schwer, eine Verbindung von dem, was Sealsfield-Postl gewollt und vollendet hat, zu dem Ziel zu finden, das sich jüngste deutsche Dichtung gesteckt hat, welche wohl im Stofflichen zu eigener Art fand, die aber die angemessene Form für ihre neuen Fragestellungen noch nicht gefunden hat. Ihr mag der politische Poet Sealsfield mit seinen Querschnitten durch das Leben junger Volkheiten Vorbild sein. Der einzelne gilt auch ihm nur als Teil eines Ganzen etwas. Privates Geschick ist ihm unwichtig. Licht und Schatten verteilt er auf seine Charaktere danach, was sie ihrem Volke nützen oder schaden. Nicht nur die mannhafte Lebenshaltung Sealsfields können wir freudig bejahen, wir grüßen in ihm nicht nur einen Dichter von unverfälschter deutscher Wesensart,

wir möchten ihn auch darum zu verdienten Ehren kommen lassen, weil er als ein Meister in der Beherrschung der künstlerischen Form wegbereitend war, ohne daß nach ihm irgendein deutscher Poet diesen Weg beschritten hätte.

Es kann nicht die Aufgabe dieses Aufsatzes sein, nun im einzelnen die Stil- und Formgesetze Sealsfieldscher Dichtungen aufzuzeigen. Eine Fülle von Arbeit bietet sich hier der Germanistik. Es würde sich aber für jeden jungen deutschen Epiker lohnen, in Sealsfields Büchern zu lesen, um zu lernen. Die Formlosigkeit ist eine deutsche Schwäche. Sealsfield hat erfolgreich um die Gestalt seiner dichterischen Aussage gerungen. Und so wenden wir uns nicht nur an die Leser, sondern auch an die jungen Dichter und an die Wissenschaft. Lest Sealsfield und studiert ihn!

WERNER BÖKENKAMP:

Karl Lebrecht Immermann

Es ist Karl Immermann gegangen wie den meisten Männern, deren schöpferische Bemühungen in eine Zeit des Überganges fielen, daß nämlich die Zeit über sie hinwegging. Am 24. April 1796 in Magdeburg geboren, gehört er der Generation an, die Preußens Fall und Wiederaufstieg erlebte und schließlich nach dieser nationalen Erhebung in seinen Zukunftshoffnungen enttäuscht wurde. Das im Augenblick höchster Not geeinte Volksbewußtsein war längst wieder auseinandergefallen, und Immermann, der als Student selbst an den Befreiungskriegen teilgenommen hatte, verspottet immer wieder die Unfähigkeit des Bundestages im „Inkompetenzgebäude", der Diplomatenverhandlungen und Kongresse und wendet sich gegen Partikularismus, Reaktion und Liberalismus. Im tieferen Sinne, als man gewöhnlich meint, war Immermann ein Sohn seiner Zeit und fühlte sich selbst als eine Gestalt an der Wende zweier Epochen: zwischen der ästhetisch-idealistischen Goethezeit und dem 19. Jahrhundert, in dem vorwiegend politische und soziale Fragen in den Vordergrund treten. Es ist nicht zufällig, daß Immermann sich selbst in sein satirisches Zeitgemälde des „Münchhausen" einführt, sich also nicht nur darüber, sondern hineinstellt. Immermann glaubte, daß er und seine Zeitgenossen ein nachgeborenes Geschlecht seien, „Epigonen", wie er auch seinen Roman genannt hat, oder wie er es bei der Geburt seines zu klein geratenen sati-

rischen Märchenhelden Tulifäntchen sagt, „Jetzo ist die Zeit der Kleinen!“

Die große Zeit der klassischen Dichtung war vorüber. Als Immermann selbst zu schreiben begann, war die erste Romantik schon fast vergangen und Goethes „Wanderjahre“ und Hegels Hauptwerk schon erschienen. Überall kündigten sich die Zeichen eines neuen Zeitalters der Industrie und Technik mit der Auflösung alter und der Bildung neuer Gesellschaftsformen an, eine Umwälzung des sozialen Lebens, die eine hundert Jahre dauernde Problematik hervorrief. Die geschichtlichen Auseinandersetzungen seiner Zeit, der selten faßbare wandelbare Zeitgeist sind das Grundthema der Immermannschen Prosawerke geworden. Im „Münchhausen“ spricht Immermann selbst von sich als dem Schriftsteller, der mehr „Charakter als Talent habe, aber er besaß das, was ihn zum Kritiker seiner Zeit befähigte, wie es Grabbe einmal ausgedrückt hat: „Wer den Zeitgeist komisch behandeln will, muß ein forschender, ernster und entschiedener Mann sein, weil er nur so die Quellen desselben finden, seinen Wert oder Unwert würdigen und über all den politischen Wirrwarr sich erhebend darüber lächeln kann.“

Immermanns Leben und Schaffen wurzelt in seinem echten norddeutschen Volkstum, das ihm durch seine schwedisch-niederdeutsche Herkunft mitgegeben war, und in seinem von frühester Jugend gepflegten preußischen Staatsgefühl und seiner Anhänglichkeit an das preußische Herrscherhaus, dem er als Jurist zuerst als Auditeur in Münster und dann als Landgerichtsrat in Düsseldorf bis zu seinem Tode 1840 diente. Dieser Geist leitete ihn sicher durch die seichten Untiefen des reaktionären Epigonentums und durch den Strudel der Revolutionsströmungen und vermittelte ihm Einsichten, die uns heute noch unmittelbar berühren, und Zukunftsahnungen, die über ein Jahrhundert hinweg die Brücke zu ihm schlagen. „Wodurch dem Jahrhundert geholfen werden kann?“ ruft er einmal aus, „nicht durch Konstitutionen, Organi-

sationspläne, Schulverbesserungen, sondern nur durch einen großen Mann." Es war immer der Schmerz Immermanns, daß in Deutschland damals dieser große Mann fehlte, der die Gärung dieser Zeit hätte klären können. Immermann wußte aber auch, daß der „Held nichts ist ohne das Volk, und das Volk nichts ist ohne den Helden; beide leben in einer unlösbaren Ehe".

Bevor Immermann zu seinem bleibenden Werk gelangte, hatte er schon eine rastlose schriftstellerische Tätigkeit hinter sich, die er neben seinem Beruf ausübte, und eine Fülle von erzählenden und dramatischen Werken hervorgebracht. Es hat lange gedauert, bis er zu seiner eigentlichen Begabung der beschreibenden, erzählenden oder auch dichterischen Prosa hinfand, da seine Neigung und sein Ehrgeiz zunächst dem Drama und der Bühnenwirkung gehörten. Von seinen zahlreichen Bühnenstücken, bei denen das Kostüm von Zeitgenossen wie Iffland und Kotzebue, aber auch das Vorbild Schillers und Shakespeares allzu deutlich sichtbar sind, ist kaum noch der Name übrig geblieben. Sie konnten sich zu seinem Leidwesen schon auf der zeitgenössischen Bühne keinen dauernden Erfolg erringen. Von seinem „Hohenstaufenzyklus", den er ungefähr gleichzeitig mit Grabbe plante, ist nur das Trauerspiel „Kaiser Friedrich II." vollendet worden, die Trilogie „Alexis", die die Tragödie des Hauses Romanow behandelte, und das Tiroler Trauerspiel „Andreas Hofer" berührten schon zu Immermanns Zeit mehr durch den guten Willen und ihre Gesinnung als durch ihre Gestaltungskraft. Von weit größerer Bedeutung sind die dramaturgischen Leistungen Immermanns an der Düsseldorfer Bühne gewesen, deren Gründung und kurze Blüte sein Verdienst waren. Welch ungeheure Arbeit er in diese Tätigkeit steckte, beweist das umfangreiche Material, das die Hauptmasse seines literarischen Nachlasses ausmacht. Immermann zog sich in Düsseldorf eine Schar junger, begabter Schauspieler heran, mit denen er neben bekannten Zeitstücken klassische Werke von

Lessing, Goethe und Schiller spielte und in Aufführungen Shakespeares die altenglische Bühne zu beleben suchte. Trotz aller Bemühungen aber scheiterte diese Musterbühne, die ein Ruhmesblatt in der Theatergeschichte bleiben wird, an mangelnder offizieller Unterstützung. Immermann hat die einzigartige Bedeutung der Bühne für das Kulturleben erkannt und seine trüben Erfahrungen, die in manchem auch heute noch gelten, ausgesprochen: „Das Üble bei dem modernen Theater ist, daß es nicht bei besonderen festlichen Anlässen mitwirkt, sondern daß man es zur Tagesspeise hat machen müssen. Hierin steckt eigentlich der Krebs der Sache. Dadurch tritt sie aus der rein künstlerischen in die vermischte Sphäre und muß immer nach kurzem Kampfe dem gemeinen Sinn zur Beute werden."

Als Immermann an „Münchhausen" zu arbeiten begann, schrieb er einsichtsvoll über sein bisheriges Werk: „In der Poesie wird vielleicht nicht viel mich überleben", und das trifft nicht nur für seine Dramen, einschließlich der dreiteiligen dramatischen Mythe „Merlin", dessen großer Stoff und Gedankenballast dichterisch nicht bewältigt wurde, zu, „aber zu einem Werke werden sich alle meine Kräfte versammeln, und von diesem Werke hoffe ich die Erhaltung meines Namens bei meinem Volke." In dem groß angelegten Zeitbild der „Epigonen", Familienmemoiren in neun Büchern, an denen Immermann zwölf Jahre gearbeitet hatte, ist, wie schon Treitschke feststellte, der kulturhistorische Wert höher als der dichterische. Im Anschluß an Goethes „Wilhelm Meister", der den Weg zu dieser Romanform gewiesen hatte, entwirft Immermann ein Gemälde der nachklassischen Zeit, zwischen den Befreiungskriegen und der Julirevolution in Frankreich, deren zwiespältiges, epigonenhaftes Wesen er eindringlicher nachzuempfinden vermag, da er selbst noch zwischen den Zeiten steht. Immermann führt seinen Helden durch die verschiedenen Lebensschichten des Vol-

kes, Adel, Bürgertum und revolutionäre Jugend, und enthüllt an ihnen die Schäden und Verfallserscheinungen der Reaktion und der Biedermeierzeit, in der es Mode war, mit rationalistischer Nüchternheit auf die vergangene nationale Erhebung zu blicken. Es ist die Zeit der leeren Herzen und hohlen Meinungen, der Heuchelei und des Muckertums, das Geld beginnt seinen Siegeszug und die Industrie verdrängt den Ackerbau. Aber obwohl Immermann weiß, daß die Industrie sich über kurz oder lang durchsetzen werde, hängt sein Herz noch an der romantischen Vergangenheit. Wir können heute wieder erkennen, daß Immermann trotz seiner pessimistischen Grundhaltung in den „Epigonen", die aber in seinen Lebenserinnerungen, den „Memorabilien" in vielem berichtigt wird, den Finger auf die Gefahren der zukünftigen Entwicklung gelegt hat, die sich bis in unsere Tage ausgewirkt haben. Die „Memorabilien", von denen Immermann nur den ersten Band „Die Jugend vor fünfundzwanzig Jahren" vollenden konnte, gehören zu dem besten unserer biographischen Literatur und bieten ein geschlossenes kulturhistorisches Bild jener Zeit und der Verhältnisse in Norddeutschland.

In einer allerdings überspitzten Gegenüberstellung hat Hebbel die beiden großen Romane Immermanns gekennzeichnet: „Immermann hat in seinen beiden Romanen alle Bewegungen und Richtungen der Zeit abgespiegelt, und zwar in den ‚Epigonen' die ernsthaften und wichtigen, soweit sie sich fratzenhaft darstellen, im ‚Münchhausen' aber die fratzenhaften und nichtigen, die sich ernsthaft gebärdeten." Im „Münchhausen", einer Geschichte in Arabesken, hat Immermann sich ganz von seinem Pessimismus befreit und vermag seiner Zeit als überlegener Humorist zu begegnen. Mit Münchhausen, einem entfernten Enkel des Volkshelden aus Bodenwerder, einem Erzwindbeutel, hat, wie Immermann sagt, „Gott der Herr einmal die Winde des Zeitalters, den

Spott ohne Gesinnung, die gemütlose Phantasterei, den schwärmenden Verstand einfangen wollen". Dieser Lügenhans, der in die verfallene Welt des Schlosses Schnick-Schnack-Schnurr mit seinen vermotteten Bewohnern dem konfusen, vor Langeweile sterbenden Baron, der stündlich auf seine Berufung zum Geheimen Rat eines längst verschwundenen Duodezstaates wartet, und seiner verschimmelten Tochter Emerentia, die dem Wiedererscheinen des einstigen Jugendgeliebten entgegenschwärmt, eindringt und sie mit seinen Narrheiten umspinnt, ist der Zeitgeist in Person. „Aber nicht der Geist der Zeit oder, richtiger gesagt, der Ewigkeit, der in stillen Klüften tief unten sein geheimes Werk treibt, sondern der bunte Pickelhäring, den der schlaue Alte unter die unruhige Menge emporgeschickt hat, auf daß sie . . . nicht die Geburt der Zukunft durch ihr dummdreistes Zugucken und Zupatschen störe." Wie dem Don Quichote Sancho Pansa, steht ihm der Bediente Karl Buttervogel zur Seite, die Verkörperung des rohesten Materialismus, der schließlich an „einem Übermaß an Gründen" elend zugrunde geht, während Münchhausen in Nichts zerfliegt, woher er gekommen ist. Mit unerschöpflicher Phantasie entfaltet Immermann vor uns eine wahre Walpurgisnacht satirischer Gestalten und Episoden, in die schließlich noch die ernsten Personen mit hineinwirken. Wenige Zeiterscheinungen bleiben verschont: Die Kleinstaaterei von Hechelkram und die hessische Restauration, der Nepotismus und das Schreiberregiment, und die Vereinsmeierei und das Kannegießertum, die aus erbärmlichen Journalen geschöpfte Halbbildung, die abgestandene Romantik mit ihrer Empfindsamkeit und die Auswüchse der spekulativen Philosophie, die anmaßende Technik in der Luftverdichtungskompanie und eine endlose Reihe zeitgenössischer Persönlichkeiten wie den Fürsten Pückler und das „Junge Palästina". Die Satire leidet allerdings darunter, daß wir die Fülle der Anspielungen kaum noch verstehen, aber ein Teil dieser Figuren und phantasievoll erfundenen Geschichten ist in

sich so komisch oder grotesk, daß wir sie noch mit Vergnügen lesen können.

Diesen zerfließenden fragwürdigen Erscheinungen hat aber Immermann eine Welt entgegengestellt, die im Vergänglichen Bestand hat und an die sich sein Vertrauen an die Zukunft knüpft: Die Welt des Bauern, die im „Oberhof" des Werkes gestaltet ist. Der „Oberhof" wurde später aus dem „Münchhausen" herausgelöst, da er ein selbständiges Ganzes darstellt, das nur lose durch das Schicksal des jungen Liebespaares, Oswald und Liesbeth, mit der übrigen Erzählung verbunden ist, aber nur zum Teil mit Recht. Zwar ist die Geschichte des „Oberhof" die unmittelbar schöpferische Leistung Immermanns, der damit die erste echte unsentimentale Bauerndichtung geschaffen hat, aber sie ist als Gegenbild gegen den Verfall der Ordnung und der Sitten, gegen die drohende Verstädterung und gegen das Weltbürgertum gesetzt, als nie versiegender Quell der Volksgemeinschaft. Wenn Immermann in den „Epigonen" noch klagen konnte: „Der Adel ist eine Ruine", so wird im „Münchhausen" die Exzellenz vom Hofe, die sich zufällig unter die Bauern verirrt hat, belehrt: „Gemütlich sind die Bauern gar nicht. Exzellenz, die Leute haben gar keine Zeit zum Gemüt. Gemüt kann man nur haben, wenn man wenig zu tun hat; der Bauer aber muß sich zuviel placken und schinden, um sich auf das Gemüt legen zu können. Er ist durch und durch gerader Verstand, Ernst, Eigensinn und erlaubter Eigennutz. Weil diese Mischung nun aber wie für die Ewigkeit bei uns zu sein scheint, so hat sie etwas Ehrwürdiges, etwas so Ehrwürdiges wie der Granit, der auch, hart und schwer, die Erde hält. Der Bauernstand ist der Granit der bürgerlichen Gemeinschaft."

In dieser bäuerlichen Welt unverbrauchter Kräfte und Triebe, gestaltet durch jahrhundertealte Ordnung und Sitte, wo sich „altsassische Hartnäckigkeit" über alle Regierungen und Gewalten hinweg gehalten hat, ist der Hofschulze, der in der Verwirrung der Gesellschaft seine

bäuerliche Welt beherrscht, die festeste und schönste Verkörperung. In seinem natürlichen Stolz, in seiner Selbstsicherheit ist er ein wahrer Patriarch, sein Hof ein kleiner Staat, wo er „so gut König ist, wie der König auf seinem Thron". Der Hofschulze ist aber, wie alle Bauern, nicht Einzelmensch, sondern Glied in der Kette seines Geschlechtes, das den Ruhm des Hofes und den Besitz der Familie mehren muß, er ist die Verkörperung seines Standes mit all seinen Stärken und Schwächen. Dieser Standesgemeinschaft, die durch unverrückbare Sitte bewahrt wird, müssen sich alle, die einmal in ihre Welt treten, beugen, Knechte und Mägde nicht weniger als Fremde und Bauern. Weil er diese Sitte stärker vertritt, ist der Hofschulze zu ihrem Hüter in seinem Sprengel berufen.

Bei einzelnen Anlässen rollt Immermann ein farbenprächtiges Bild des Brauchtums vor uns auf. Er malt die Gebräuche bei der Hochzeit aus, so daß wir ein Bild Breughels vor uns zu sehen glauben, er läßt uns die fest umrissene Zeremonie bei der geheimnisvollen Femesitzung, in der die Bauern noch ihr eigenes Recht sprechen, miterleben, und er schildert im Besuch des Diakonus und des Küsters die Verkehrsformen zwischen Stadt und Land. Dieses bäuerliche Volkstum der roten Erde, in das sich Immermann mit Liebe versenkt hat, birgt in aller Veränderung immer wieder die Kraft der Erneuerung in sich, solange es das innere Selbstbewußtsein seiner Gemeinschaft bewahrt. Die Gestalten einer hoffnungsvolleren Zukunft im „Münchhausen", Oswald und Liesbeth, werden durch die Welt des Oberhofes mitgebildet und gestärkt. Mit dieser Überzeugung konnte Immermann in allem Wirrwarr der Zeit die Worte aussprechen, die in die Genueser Hoffnung Nietzsches münden, und die uns heute unmittelbar berühren: „Unsere Zeit ist ein Columbus . . . Sie hat die Anker gelichtet und steuert und steuert. . . . In das Schiff muß die Bussole getan werden,

das Herz. Und keine Abweichung muß den Seefahrer irren, wenn die Reise immer weiter und weiter vordringt. Dann wird nach verzweiflungsvollem Hoffen und Harren plötzlich in einer Nacht vom Schiffe: ‚Land!‘ gerufen werden und die Insel Salvator wird nächsten Morgen entdeckt daliegen, wild, üppig, mit großen und schönen Wäldern, mit unbekannten Blumen und schönen Früchten . . .“

Karl Leberecht Immermann

Annette von Droste-Hülshoff

GÜNTHER STÖVE:

Annette von Droste-Hülshoff

Wo immer in Büchern oder Aufsätzen von Frauendichtung oder westfälischer Dichtung gesprochen wird, fehlt nicht der Name Annette von Droste-Hülshoff. Als die „größte deutsche Dichterin" hat sie auf diese Beachtung einen durchaus berechtigten Anspruch; zumal wir aus früheren Zeiten wenige Frauen aufzuweisen haben, die die dichterische Sprachkunst und die seherische Gestaltungsgabe in solchem Maße besaßen, daß man sie ohne Übersteigerung ihres Verdienstes unter die Großen unseres Volkes stellen kann. Wohl treffen wir in den weiten Gefilden der deutschen Geschichte auf Frauen, die in der Größe des Charakters und der Kraft ihrer Taten würdig neben heldischen Männern stehen; wohl wurden uns von Dichtern Berichte von dem erhabenen Wesen tapferer Weiber und innige Bilder von der Güte deutscher Mütter und Mädchen geschenkt. Aber die große Dichterin — lediglich die Karschin hätte vielleicht angeführt werden können, wäre sie nicht so sehr vergessen gewesen — war den Deutschen versagt, wenn auch in der Romantik viele Frauen sich daran machten, schreibend das Leben zu spiegeln. Was sie jedoch hervorbrachten, war aufs ganze gesehen eher „Literatur" und nur zum geringen Teile Dichtung. So schien das verächtliche Wort vom „schreibenden Frauenzimmer" durchaus begründet zu sein, bis in Westfalen ein kleines adliges Fräulein mit Gedichten hervortrat; ein adliges Fräulein, das nicht nur

einem Adelsgeschlechte entstammte, sondern in ihrem innersten Geblüt ein adliger Mensch war.

Annette von Droste-Hülshoff, einem bäuerlichen Adelsgeschlecht entsprossen, aufgewachsen in einem Lande, wo der Freibauer auf seinem einsamen Hofe den Adel germanischer Art bewahrte, bewährte in Leben und Dichtung jene hohe Charakterbildung, die gerade wir Heutigen wieder erheben, den Seelenadel des freien, aufrechten, gegen sich selber harten und dennoch empfindungsstarken Menschen. Aus dem zu früh geborenen Kinde ward ein an körperlichen Kräften niemals voll gesundes und stets schwächliches Mädchen, das nur mühselig das Dasein ertrug. Niemals wurde dieser Frau der höchste Beruf aller Frauen gestattet; niemals fand sie den Mann, der Vater ihrer Kinder wurde; niemals durfte sie Mutter sein, obwohl ihr Herz nichts sehnlicher verlangte. Wohl hat Annette einmal, vielleicht zweimal, recht von Herzen geliebt. Allein, die große Erfüllung, die jede Liebe verlangt, blieb ihr versagt. Trotz all der Entsagung aber, trotz aller Wehmut, die sie umschlich, wurde Annette von Droste-Hülshoff nicht weich, blieb hart gegen sich selbst und zeigte nicht, wie klägliche Menschen wohl tun, auf die Wunden ihrer Seele. Zwar drängt sich in manches ihrer Gedichte der Schmerz. Aber die Weite der Sicht und die Hoheit ihres Charakters und die Gewalt der dargestellten Schicksale und die Kraft ihres Dichtertums verboten ihr eine Schaustellung der blutenden Wunden. Und diese erhabene Härte, die wir in ihrem Lebensgang bewundern, zwingt uns auch vor ihren Gedichten höchste Achtung ab.

Schon vierzig Jahre alt war Annette, als in dem Aschendorffschen Verlag (1838) ein bescheidenes Bändchen „Gedichte von Anna Elisabeth v. D . . . H . . .“ erschien. Von ihm wurden insgesamt 74 Exemplare verkauft! Und wirklich waren die hier gesammelten Verse nicht so sehr zu loben, als aus ihnen vielmehr das Versprechen eines Talentes auf spätere Arbeiten ersichtlich wurde. Was sie

selbst an ihre Schwester darüber schreibt, gilt heute nach hundert Jahren Abstand um so mehr, als wir es fast vollkommen verlernten, Versepen geruhsam zu lesen: „Die Gedichte wurden hier zwar nur wenig gelesen, da die Meisten sich scheuen, an eine so endlose Zahl Verse zu gehn; aber die es gelesen hatten, erhoben es, ich muß selbst nach meiner Überzeugung sagen, weit über den Werth. Es waren bereits, als ich ankam, drei Recensionen heraus. Eine zwar von einem Freunde, Lutterbek, die andere aber von Gutzkow im „Telegraph" und von einem Ungenannten, der sich a unterzeichnet, im „Sonntagsblatte", und alle drei bliesen so enorm, daß mir ängstlich darüber wurde; es reizt Andre nur zum Widerspruche, und kommt gewöhnlich ein Eimer kaltes Wasser hintennach."

Bald aber kamen dann die Jahre ihres reichen Schaffens 1841—46, in denen sie die Gedichte schrieb, die heute und für immer uns lebendiger Besitz bleiben müssen. Sie sind in dem 1844 erschienenen Gedichtband und in der 1860 von Levin Schücking herausgegebenen Nachlese „Letzte Gaben" gesammelt. Daneben hat sie noch einige Versepen und Prosadichtungen geschaffen, die aber — so interessant sie für den Fachmann sind — als Lektüre heute schlechterdings zurückstehen müssen; teils weil sie eine Form aufweisen, die dem raschen Gang unserer Tage zu behäbig erscheint; teils weil sie auf Anschauungen bauen, die wir nicht mehr teilen können. Am ehesten könnten hier ihre „Bilder aus Westfalen" auch noch heute Widerhall finden, während „Ledwina" oder die Dramenversuche „Berta" und „Perdu" zu sehr von dem Kolorit der damaligen Zeit getränkt sind, als daß sie uns Menschen des 20. Jahrhunderts noch unmittelbar ansprechen könnten, ohne daß wir den Umweg über wissensmäßige Bildungselemente gehen müßten. Und das ist nun einmal das zuverlässige Kennzeichen aller wirklichen Dichtung, daß sie unmittelbar, ohne äußerliche Hilfsmittel zum Menschen spricht und darum auch noch die Leser ergreift,

die in fernen Zeiten nichts mehr wissen von den Zeitumständen jener Tage, da die Dichtung entstand. Alle diese, zwar umfangreichen Arbeiten Annettes, so farbenreich — „Die Schlacht im Loerner Bruch" — und so seelentief — das große »Lebenswerk« der Dichterin: „Das geistliche Jahr" — sie im einzelnen auch sein mögen, können wir heute vernachlässigen und dem Fachwissenschaftler überlassen, daß er sie für Schilderungen biographischer oder literaturhistorischer Art benütze. Als reine Lektüre werden sie nur wenigen noch etwas zu geben haben.

Viel beachtlicher erscheint unter den größeren Werken eine Novelle, die neben den Gedichten auch in die Auswahlausgaben ihrer Werke aufgenommen zu werden pflegt, „Die Judenbuche". Dennoch können wir uns nicht verhehlen, daß sie manchmal überschätzt worden ist. Zwar kann und soll nicht bestritten werden, daß ihre knappe Darstellungsweise, die mit einigem Rechte häufig mit der des Kleistschen „Michael Kohlhaas" verglichen wurde, und die straffe Folge der Bilder hohes Dichtertum erweisen. Die sprachliche Prägnanz, die insbesondere die Gedichte auszeichnet, erlaubt der Dichterin auch hier äußerste Klarheit in der Szenerie. Trotzdem möchten wir nicht, daß das Bild von Annettens Schaffen durch den Eindruck dieser Novelle maßgeblich bestimmt würde. Denn einmal stehen wir heute wieder viel zu sehr auf dem in dem Ursprung des deutschen Menschen ruhenden Rechtsgefühl, als daß wir manches, was in dieser Novelle nach dem Buchstaben des Gesetzes als absolut verdammenswert hingestellt wird, nicht mit milderen Augen und mehr Verständnis sähen. Zudem ist die ganze Novelle von einer bedrückenden Düsternis (nicht jenem erhabenen Duster, wie es gerade auch Annette selbst in manchen ihrer Gedichte einfängt) bestimmt, die man nur schwer begreifen kann. Kaum eine Person der ganzen Novelle, die nicht mit einem Laster behaftet wäre. Und die Sühne des Mordes, die Friedrich Mergel an sich selbst vollzieht,

wird so, wie sie uns hier entgegentritt, kaum als wirkliche Sühne, höchstens als abermalige Verdunkelung der Stimmung empfunden. Es ist nicht das Schicksal eines in seinem Verbrechen irgendwie doch großen Menschen, was uns ergreift, sondern nur die schwarze Farbe, die Unwegsamkeit des geschilderten Seelengefildes, die uns zu beeindrucken vermag. Letztlich sind wir gar nicht ergriffen, sondern bedrückt. In ihrer — allerdings der Westfälin eigenen — Freude an den Zwischenreichen der Seele vernachlässigt hier die Dichterin die anderen Seiten der menschlichen Natur, die dem Westfalen ebenfalls, auch ansonsten Annetten selbst in besondere Stärke gegeben sind: den Trotz und den Humor. Wir sprechen dabei nicht einer leichten Verschönerung oder banalen Versüßlichung des Lebens das Wort. Aber wir betonen auch, daß die Fülle des Lebens nicht allein aus trüben Gewässern fließt.

Bei dieser Beurteilung der Novelle möchten wir aber einem peinlichen Mißverständnis oder einer gehässigen Verdrehung vorbeugen. Wir nehmen nicht daran Anstoß, daß die Novelle „Die Judenbuche" heißt. Nicht, daß der Erschlagene ein Jude ist. Das hieße, den Antisemitismus recht engherzig begreifen. Denn die Tatsache, daß ein Jude und nicht ein anderer Mensch erschlagen wurde, ist in ihrem Bau nur ein peripherischer, äußerlicher Umstand. Er greift nicht in ihr Wesen ein, da sie nicht um den Juden Aaron, sondern um Friedrich Mergel kreist. Wenn es auch den Humanitismus (wir sagen bewußt nicht: Humanität) der damaligen Zeit kennzeichnete, daß es ein Jude ist, für den das Mitleid des Lesers geweckt wird, so ist doch nicht zu verkennen, daß Annette auch den natürlichen Ekel vor dem Juden, der dem Bauern immer bewußt blieb, darstellt. Alles das aber soll uns nicht hindern, eine große Dichtung auch heute noch anzuerkennen; trotzdem durfte diese Vorbemerkung nicht fehlen, da die wesentliche Begründung unserer Judenfeindlichkeit leider noch zu oft verkannt wird und wir uns nicht dem Vor-

wurf eines engstirnigen Verzichtes auf wirkliches Kulturgut aussetzen wollen.

Das eigentliche Thema der „Judenbuche" nun, so unerbittlich, ja, vielleicht einseitig es auch geschildert ist, wird ewig vor dem Menschen stehen: Der Fluch der Vererbung innerlicher Verkommenheit, die in Friedrich Mergel (vom Vater her) trotz aller Sorge der Mutter durchbricht, sobald sein Gegenwille erschlafft, als er die Verwahrlosung eines anderen Menschen sieht und in den Äußerlichkeiten des Daseins aufgeht. Wir Heutigen würden diesen Gegenwillen und seinen Kampf gegen das Schicksal in der Menschenbrust noch schärfer zeichnen. Annette, die als einzigen Gegenpol zu dieser Veranlagung nur die Erziehung und die Religion der Kirche sehen konnte, mußte vor der Machtlosigkeit dieser beiden Kräfte verzagen und darum ein dunkles „Sittengemälde" schreiben. Wenn wir das alles in Rechnung stellen, dann kann auch die „Judenbuche" uns noch bereichern. Da aber dieses Wissen notwendig ist, erreicht die Novelle keinen rein dichterischen Eindruck mehr, wenngleich er erheblich stärker ist als bei den zuerst genannten Werken Annettens.

Demgegenüber sind die Balladen, Zeitbilder und Heidegedichte ganz aus dem Wesentlichen geschöpft. Und an ihnen erweist sich die volle Kraft der Dichterin, sowohl in dem sprachlichen Bildreichtum wie in der Verdichtung des einzelnen zu allgemeiner Gültigkeit. Und es ist durchaus berechtigt, daß man zunächst an die Gedichte denkt, wenn der Name Anettens fällt. Sie sind die Schöpfungen, die uns ihr Werk noch für ferne Zeiten wertvoll erhalten werden. Auch in ihnen sucht die Dichterin jene halbdunklen Gefilde auf, die jenseits des Gedankens liegen. Unheimliches, Großartiges, Nächtliches bilden die Stoffe ihrer Balladen und Versbilder. Dabei verharrt sie keineswegs bei dem Träumerischen und Beschaulichen, wie es für die Zeit nach der Romantik nicht verwunderlich wäre. Es ist ein typisch westfälischer, geradezu spökenkiekerischer Zug an ihr, daß sie über den

Traum hinaus in Gebiete vorstrebt, wo alle Gedanken schal werden und nur noch die Empfindung Halt bietet. Die Gespenster, Gewalten, vor denen der Mensch erschauert, Dämonen des Moors, Spukgeschichten, das sind zum großen Teil die Stoffe ihrer Gedichte. Das „Fegfeuer des westfälischen Adels", die Ballade „Vorgeschichte", „Das Hirtenfeuer" mit dem lockenden und verführerischen Nachgesang des „Helo, Heloe!" oder das von einer geradezu grausigen Steigerung durchpulste Gedicht vom „Heidemann" oder endlich eines der bekanntesten, „Der Knabe im Moor":

O, schaurig ist's übers Moor zu gehen,
Wenn es wimmelt vom Heiderauche,
Sich wie Phantome die Dünste drehn
Und die Ranke häkelt am Strauche,
Unter jedem Tritte ein Quellchen springt,
Wenn aus der Spalte es zischt und singt,
O, schaurig ist's, übers Moor zu gehen,
Wenn das Röhricht knistert im Hauche!

Diese Gedichte sind treffliche Beispiele für die der Nacht und ihren Geheimnissen vertraute Seele Annettens. Mit ihnen wird sie ewig sein. Denn das Erschauern, das uns aus den Gedichten kalt und heiß wechselnd anhaucht, weckt in uns die Urkräfte des Menschen, stellt uns vor die innersten verborgensten Dinge. Vor die Gottheit stellt uns die Dichterin.

Und daneben stehen feierliche Gesänge des Tages, stehen aber auch — und es wird manchen verwundern, der Annette nur von jener anderen Seite kennt — spöttische Verse, ja Zeitgedichte, die ihre Gegenstände mit einer Schärfe des Witzes glossieren, wie mancher, der in ihr nur eine weltabgewandte Frau sah, sie ihr kaum zugemutet hätte. Professor Julius Schwering, der ihre Werke herausgab, sagt von ihr: „Sie war keine Taube, sondern Galle, sie fürchtete nicht, das Würdige gehe in Trümmer, wenn wohlwollende Ironie seine Schwächen, seine

komischen Konflikte mit der Welt und Zufall beleuchtete und belachte.“ In Gedichten, wie dem über die alte und neue Erziehung der Kinder oder über die „Weltverbesserer“ und nicht zuletzt in dem dramatischen Versuch „Perdu“, tritt diese Ironie ebenso zutage wie in anderen Zeitbildern der Humor, die gütige Brücke zu den kleinen Dingen des Daseins. Und gerade für sie hatte Annette von Droste-Hülshoff ein offenes Auge. Es ist für ihre Gedichte kennzeichnend, daß sie die zahllosen kleinen Ereignisse beobachtet, kurz und treffend skizziert und aus ihnen die großartigen Mosaikbilder der westfälischen Landschaft schafft. Allein, diese impressionistische Methode, die spätere Nachfahren wie Spielbälle handhabten, ohne über sie hinauszukommen, bleibt in den Gedichten Annettens das Werkzeug, das großartige Stimmungen und wesentliche Inhalte darstellt. Es wird nicht Selbstzweck; die kleinen Beobachtungen, die von einem außerordentlich feinen Gehör für den lautmalerischen und musikalischen Wert des Verses begleitet sind, sind die Bausteine. Eine tiefere Sicht ordnet sie zu einem Ganzen, dessen seelische Kraft den deutschen Menschen heute und fürder zu erbauen vermag. Gewiß stehen unter den Gelegenheitsgedichten, deren Annette nicht wenig schrieb, auch solche von gesuchter Sprachgestaltung; aber eine gute Auswahl aus ihren Werken, wie deren manche zu kaufen sind, wird sie unberücksichtigt lassen und die vielen Balladen bevorzugen, die das Wesen der Dichterin spiegeln und von der ihr eigenen Schaukraft ausgezeichnet sind.

Wenn wir nun zum Abschluß unserer Abhandlung noch darauf hinweisen, daß z. B. das Volkslied von den beiden Königskindern durch Annette den Brüdern Grimm zugetragen wurde, so sei damit noch auf ihre Vorliebe für Sagen, Volkslieder und Märchen hingewiesen, die diese adlige, aber mit den Sitten und Bräuchen ihres Stammes innigst verbundene Frau deswegen besonders kennzeich-

net, weil sie auch in ihren eigenen Gedichten von jener schlichten Art ist, die dem deutschen Herzen und seinem Märchen eignet. Darum sollten auch unsere Zeitgenossen von der Annette nicht nur reden, ihren Namen nicht nur als literarischen Begriff kennen, sondern in stillen Stunden zur eigenen Erschütterung und Erbauung ihre Gedichte lesen und nach Möglichkeit laut lesen. Sie sind nicht gesungen, um „Literatur“ zu werden. Sie wurden zum Leben geschaffen und sind das Gelebtwerden wert.

BERNHARD PAYR:

Wilhelm Hauff

Wilhelm Hauff, der frühverstorbene schwäbische Märchenerzähler, zählt zu der Gruppe jener bekannten Volksdichter, die in Schwaben die unmittelbare Nachfolge der Romantik antraten. Überblicken wir heute das Gesamtwerk dieses liebenswürdigen und geselligen Menschen, den der Tod noch vor Vollendung seines 25. Lebensjahres mitten aus einem jugendfrischen und verheißungsvoll begonnenen Künstlerdasein abberief, so bleibt neben mancherlei Dingen, die zu Recht in den Bereich des Vergänglichen eingegangen sind, doch noch genug übrig, was aus dem ewigen Bestand der volkhaften deutschen Dichtung nicht mehr fortzudenken ist. Allein unter seinen wenigen Gedichten finden sich zwei Lieder, die bis in unsere Tage hinein lebendig geblieben sind und als echte Volks- und Soldatenlieder immer wieder auf Fahrten und Wanderungen, an Lagerfeuern und fernen Ufern gesungen werden: das ahnungsvolle Reiterlied „Morgenrot, Morgenrot", das an ein älteres Volkslied anknüpfte, und das wehmütige Lied des einsamen Wachtpostens „Steh ich in finstrer Mitternacht", während sich seine Lyrik sonst allzusehr in den von Ludwig Uhland vorgezeichneten Bahnen bewegte.

Wilhelm Hauff wurde am 29. November 1802 zu Stuttgart als Sohn eines Regierungssekretärs geboren. Auf die großen und wechselvollen Eindrücke seiner frühen, in

Tübingen verbrachten Jugendjahre, auf die große Zeit der Befreiungskriege mit allen ihren politischen und weltgeschichtlichen Spannungen setzte mit dem Wiener Kongreß gar bald jene Zeit der enttäuschten großdeutschen Hoffnungen und erneuten Zerrissenheit ein, unter der die besten damaligen Deutschen so schwer zu leiden hatten. Und so waren es nicht immer die schlechtesten Geister, die in der Zeit der Metternichschen Restauration und der scheinbaren Verewigung des deutschen Partikularismus bisweilen den Blick von der unbefriedigenden Gegenwart fort nach einer romantisch verklärten Vergangenheit richteten, die dann in der Dichtung der Spätromantik ihren Niederschlag finden sollte.

Der junge Theologiestudent Wilhelm Hauff, in dessen Jugendjahren die Ritter- und Räuberromane seines Vaterlandes eine große Rolle gespielt hatten, blieb jedoch bei aller zeitbedingten Schwärmerei für das deutsche Mittelalter, der er sich nicht entzog, durchaus der Zeit, in der er selber lebte, zugewandt und bewahrte sich ihr gegenüber einen satirischen Blick, der heute — geschichtlich verstanden — durchaus gerechtfertigt erscheint. Wenn auch seine früh entstandenen „Mitteilungen aus den Memoiren des Satans" lediglich als künstlerische Ansatzpunkte gewertet werden können, die sich nicht mit den unheimlichen Phantasiestücken eines E. T. A. Hoffmann zu messen vermögen, so fällt an ihnen doch daran erfreulich die scharfe, kritische Beobachtungsgabe auf, mit der beispielsweise die blutleere und wirklichkeitsarme Wissenschaft der abstrakten Theologie gekennzeichnet und verurteilt wird. Auch heute noch freuen wir uns, wenn wir lesen, wie der im übrigen recht harmlose und unmephistophelische Satan unter der Maske eines Studiosus dem berühmten Theologen Dr. Schnatterer „ein Ei in die Wirtschaft legt", oder wenn er in einer Zeit, in der es gefährlich war, von Politik zu reden, sich — ähnlich wie E. T. A. Hoffmann in den Serapionsbrüdern — über die ästhetischen Tees seiner Zeit lustig macht. Ge-

geißelt wird fernerhin die Demagogenriecherei der Zeit mit ihren Untersuchungen und Verhaftungen, und der Satan selber meint: „Kann man etwas Possierlicheres sehen als diese Duodezländer? Das ist alles so — doch stille, da geht einer von der geheimen Polizei umher; man könnte leicht etwas aufschnappen und den Ewigen Juden und den Teufel als unruhige Köpfe nach Spandau schicken."

Ganz besonders aber verdienen die wahrheitsgetreuen Schilderungen, die Hauff von den Lebensgewohnheiten, Betrügereien und Anmaßungen der Frankfurter Geld- und Börsenjuden im dritten Kapitel des zweiten Teiles dieser Memoiren gibt, der Vergessenheit entrissen zu werden. So beschreibt er etwa die dunklen Machenschaften der Gestalten „mit dunkelgefärbten, markierten Gesichtern, mit schwarzen Bärten und lauernden Augen, mit kühn gebogenen Nasen und breiten Mäulern, mit schmutzigen Hemden und unsauberer Kleidung", die „mit gebogenen, schlotternden Knien und spitzigen Ellbogen, den Hut tief in den Nacken zurückgedrückt", um die Mittagsstunde in der Börsenhalle umherschleichen, um zu hören, was der „grauße Baron Rothschild" und die anderen jüdischen Börsenkönige im Schilde führen. Oder er zeichnet sachkundig und überaus zutreffend das Charakterbild der geldgierigen und herrschsüchtigen Schickse Rebekka, der Tochter eines solchen reichgewordenen Halsabschneiders aus der neuen Judenstraße: „Wie war sie graziös, das heißt geziert, wie war sie artig, nämlich kokett, wie war sie naiv, andere hätten es lüstern genannt."

Und dann faßt er alle diese Eindrücke in der wahrhaft klassischen Schilderung zusammen:

> „Es waren dies dieselben Menschen, die noch vor dreißig Jahren keinen Fuß auf den breiten Weg der Promenade setzen durften, sondern bescheiden den Nebenweg gingen; dieselben, die den Hut abziehen mußten, wenn man ihnen zurief: ‚Jude, sei artig, mach

dein Kompliment!‘ Dieselben, die von dem Bürgermeister und dem hohen Rat der freien Stadt Frankfurt jede Nacht eingepfercht wurden in ihr schmutziges Quartier. Und wie so ganz anders waren sie jetzt anzuschauen. Überladen mit Putz und köstlichen Steinen saßen die Frauen und Judenfräulein; die Männer, konnten sie auch nicht die spitzigen Ellbogen und die vorgebogenen Knie ihres Volkes verleugnen, suchten sie auch umsonst den ruhigen, soliden Anstand eines Kaufherrn von der Zeile oder der Million zu kopieren, die Männer hatten sich sonntäglich und schön angetan, ließen schwere goldene Ketten über die Brust und den Magen herabhängen, streckten alle zehn Finger, mit blitzenden Solitärs besteckt, von sich, als wollten sie zu verstehen geben: ‚Ist das nicht ganz was Solides? Sind wir nicht das auserwählte Volk? Wer hat denn alles Geld, gemünzt und in Barren, als wir? Wem ist Gott und Welt, Kaiser und König schuldig, wem anders als uns‘?“ —

Vielleicht findet sich in unseren Tagen ein deutscher Verleger, der dieses ganze köstliche Kapitel vom Besuch des Satans in Frankfurt, bei dem selbst die Bewohner des Ghetto ihren Meister finden, in einem kleinen hübschen Sonderbändchen herausgibt.

Hauffs Neigung zur Satire verrät auch sein in der damaligen Zeit vielumstrittener und vielgelesener Roman „Der Mann im Monde“ oder „Der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme“ (1825), der heute mit Recht vergessen ist. Dieser satirische Roman, der ursprünglich wohl als bloße Nachahmung des Vielschreibers H. Clauren (d. i. Geh. Hofrat Carl Heun) begonnen und später in eine Verspottung der minderwertigen Manier dieses süßlich-schlüpfrigen Modeliteraten umgearbeitet wurde, ist wohl das umfangreichste parodistische Werk, das aus dem Umkreis der deutschen Romantik hervorgegangen ist. Der über 200 Seiten starke Roman, der von vielen Lesern zunächst für einen echten Clauren gehalten wurde, bis der tiefgekränkte Geheime Hofrat vor den

schwäbischen Gerichten in einem höchst spitzfindigen Prozeß die Entfernung seines Pseudonyms vom Titelblatt der Parodie erwirkte, enthält nichts, was ihn heute noch lesenswert erscheinen lassen könnte. Erwähnung verdient jedoch ein hübsches Nachspiel, das Hauff auf diesen Roman, der damals die Gemüter so heftig bewegte, folgen ließ: Es war dies die sogenannte „Kontrovers-Predigt über H. Clauren und den Mann im Monde, gehalten vor dem deutschen Publikum in der Herbstmesse 1827 von Wilhelm Hauff", eine kleine, „allen Verehrern der Claurenschen Muse in bekannter Hochachtung" gewidmete literarische Streitschrift, in der Hauff auseinandersetzte, welchen Zweck er mit seiner Parodie verfolgt und wie er geglaubt habe, daß gegen Gift nur wieder Gift helfen könne.

Im April 1826 erschien dann in drei Bänden Hauffs bekannter Roman „Lichtenstein. Romantische Sage aus der württembergischen Geschichte", der in bewußter Nachfolge der historischen Romane Walter Scotts entstanden war. Von Scott hatte man damals gelernt, dichterische Bilder der Vergangenheit mit denen der Heimat auf das engste zu verbinden. Und so stellt auch Hauffs bekannter und einziger heimatgeschichtlicher Roman neben den Balladen von Ludwig Uhland ein Zeugnis von echter und liebevoller Versenkung in die Vergangenheit Württembergs dar. Wenn dieser Volksroman auch weder frei von zahllosen geschichtlichen Erfindungen noch von starker romantischer Schwärmerei ist, und die Gestalten des jugendlichen Liebespaares Georg und Marie uns heute allzu schablonenhaft anmuten, so mag doch die gemütvolle Schilderung von den wechselvollen Schicksalen des unglücklichen Schwabenherzogs Ullrich im Kampf gegen den schwäbischen Städtebund, verwoben mit vielen reizvollen Naturschilderungen der schwäbischen Landschaft, im Bereich der leichten, guten Volksschriftstellerei in unseren Tagen ihre Geltung behalten und die Liebe zur

angestammten Heimat und ihrem alten Sagengut bekräftigen.

Bevor wir Hauffs größte dichterische Leistung, seine unvergänglichen Märchen, deren Entstehung sich über die wenigen Jahre seines dichterischen Schaffens von 1825 bis 1827 gleichmäßig verteilt, betrachten, wollen wir zuvor auf sein novellistisches Schaffen eingehen. Auch hier begegnen wir den ersten Ansätzen zu einem eigenen, selbständigen Erzählerstil, zu dem Hauff sich vielleicht in späteren Jahren hätte völlig durchringen können, wenn nicht der allzu frühe Tod dieses Schaffen zu einem Zeitpunkt beendet hätte, da es noch stark in zeitgenössischen, freilich durchaus sauberen Konventionen befangen war. So verbleibt bei allen seinen Novellen der Eindruck des Vorläufigen, Unabgeschlossenen, eines Wachstumsprozesses, der nicht zum vollen Ausreifen mehr kommen konnte.

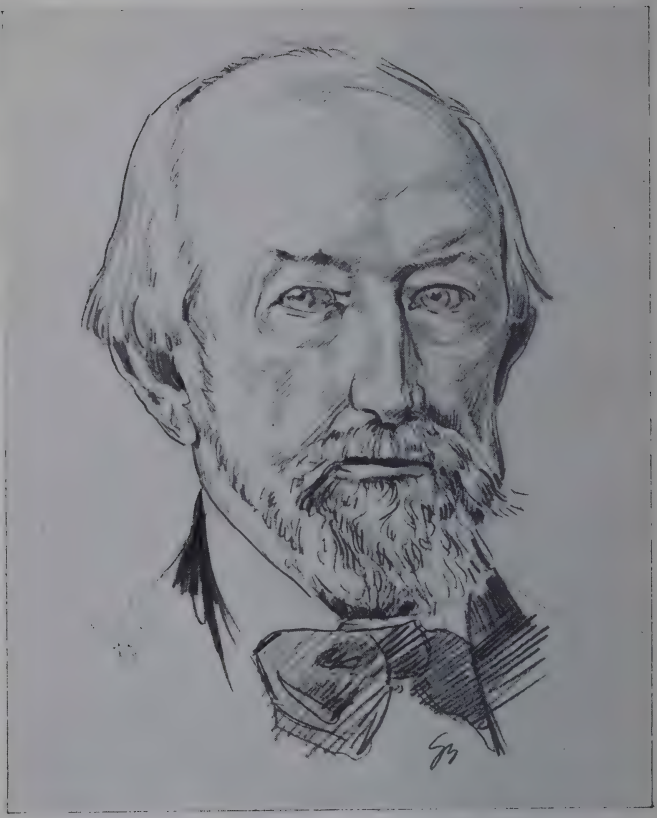
Von einer größeren Reise nach Frankreich zurückgekehrt, schrieb Hauff zunächst die bekannten „Phantasien im Bremer Ratskeller", jene wiederum stark an E. T. A. Hoffmann erinnernde Erzählung, in der der Dichter uns Phantasiegestalten vor Augen stellt, die er in einer fröhlichen Weinlaune aus dem Reiche der „Weingeister" unmittelbar in die Welt der Wirklichkeit hinüberschreiten läßt. Die fröhlich-wehmütige Beschwingtheit, mit der Hauff hier aus eigenen Jugenderinnerungen, phantastischen Einfällen und treffsicheren Beobachtungen den leichten Schleier des Traumhaften, Wirklich-Unwirklichen gewoben hat, der über dieser Erzählung gebreitet liegt, läßt ungefähr ahnen, welche Wege einer künftigen Entwicklung er hätte einschlagen können.

Neben dieser seiner besten Novelle stehen verschiedene Erzählungen von ungleichem Werte, doch lassen fast alle schon ein sauberes, handwerkliches Können und einen sicheren Blick für spannende Begebenheiten erkennen, mit deren Hilfe menschliche Charaktere entfaltet und allgemeingültige Fragen des Daseins symbolhaft festgehalten

werden können. So etwa gestaltet er in der Erzählung „Die Bettlerin vom Pont des Arts“ den Sieg der lebensbejahenden Kräfte über die lebensfeindlichen und hemmenden Mächte, die hier durch die widernatürlichen Schranken von betonten Standes- und Konfessionsunterschieden verkörpert werden. Allen Widerständen einer übelwollenden und andersdenkenden Umwelt zum Trotz findet hier ein mutiges Menschenpaar zu einer echten Lebensgemeinschaft zusammen. In der Erzählung „Das Bildnis des Kaisers“ bemüht sich Hauff, mit Hilfe einer reizvoll erdachten Handlung das Bildnis des Kaisers Napoleon, das damals noch in aller Herzen lebendig und von Freunden und Feinden leidenschaftlich und glühend umstritten war, herauszuheben über die begrenzte Sicht des Für und Wider der Zeitmeinungen und die Gestalt des großen Korsen hineinzustellen in die ewigen Geschicke der Völker und ihre überzeitlichen Zusammenhänge.

Mit besonderer Aufmerksamkeit betrachten wir heute Hauffs Novelle „Jud Süß“, jene Erzählung, deren Held der bekannte jüdische Wucherer und Geldagent Joseph Süß-Oppenheimer (1692—1738) ist, der unter der Regierung des Herzogs Karl Alexander von Württemberg zum Geheimen Finanzrat erhoben und später wegen seiner blutsaugerischen Gewaltherrschaft, mit der er das ganze Land geknechtet hatte, am Galgen endete. Diese teuflische Gestalt, die später bezeichnenderweise von dem Landesverräter und Sowjethofdichter Lion Feuchtwanger in seinem gleichnamigen Roman „Jud Süß“ verherrlicht wurde, hat Hauff, ohne Kenntnis der Gesetze der Rassenkunde, im tiefsten Grunde ihres zersetzenden und zerstörerischen Wesens richtig gesehen und gedeutet. Allein, eben jener Mangel an rassenbiologischen Kenntnissen, die Hauff damals ja gar nicht besitzen konnte, weil ihre Entdeckung einer späteren Zeit vorbehalten blieb, hilft uns, die innere Brüchigkeit, die diese Erzählung aufweist, zu erklären. So richtig er die Gestalt des

Wilhelm Hauff



Klaus Groth

Juden selbst gesehen hatte, so falsch und mißlungen ist die Darstellung von dessen Schwester Lea, jenem „liebenswürdigen Geschöpf", in dem der Held der Erzählung, ein junger, ehrenwerter Stuttgarter Patriziersohn, eine „herrliche Erscheinung" erblickt, der seine verstohlene Liebe gilt. Um die Unmöglichkeit einer Verbindung zwischen diesen beiden jungen Menschen darzulegen, kann Hauff immer wieder nur auf die unüberbrückbaren Gegensätze der christlichen und der jüdischen Religion hinweisen. Hätte er gewußt, daß die Judenfrage keine Frage der Religion, sondern allein eine Rassenfrage ist, so wäre es ihm wahrscheinlich wie Schuppen von den Augen gefallen, und er hätte es unterlassen, sich mit der psychologischen Begründung für eine derartige Liebe herumzuquälen, die von vornherein als unnatürlich angesehen werden mußte. Mit erfreulicher Klarheit ist hingegen die grundsätzliche Ablehnung des alten Landschaftskonsulenten Lambek gegen diese unwürdige Liebe seines Sohnes gezeichnet, und auch die Tatsache, daß die von diesem selbst als unmöglich empfundene Ehe mit der Jüdin nicht zustande kommt, beweist, daß es Hauff nicht am echten Instinkt, sondern nur an der richtigen Einsicht in das Kernproblem mangelte.

Die übrigen Novellen Hauffs, „Die letzten Ritter von Marienburg", „Othello" und „Die Sängerin", gehören zu demjenigen Bereich von Hauffs Schaffen, der als vergänglich und für unsere Zeit unerheblich angesehen werden muß.

So kommen wir nun abschließend zu dem Teil seines dichterischen Schaffens, der bis auf den heutigen Tag lebendig geblieben ist und aus dem ewigen Vorrat der deutschen Dichtung nicht mehr fortzudenken ist: Zu den Märchen. Durch sie ist Hauff zum Klassiker der Jugend geworden; ihr anmutiger und beschwingter Zauber hat von Generation zu Generation immer wieder von neuem die Herzen der Kinder erobert und entflammt,

ihnen ist es in erster Linie zu verdanken, daß Wilhelm Hauff bis heute unvergessen blieb. Der Dichter hat diese Märchen in Gestalt von drei alljährlich aufeinanderfolgenden Almanachen auf die Jahre 1826, 1827 und 1828 herausgegeben, deren erster bereits Anfang November 1825 erschien. Ihm hat Hauff eine Einleitung „Märchen als Almanach" vorangestellt, in der er das Märchen selbst als handelnde Person auftreten und über die aufgeklärte Altklugheit der Zeit klagen läßt, die von ihm nicht mehr viel wissen wolle, so daß es sich nun genötigt sähe, als bunter Almanach verkleidet seinen Weg zu den Kindern zu nehmen, bei denen allein es noch wohnen und leben könne.

Hauff hat bei der Einkleidung seiner Märchen auf die alte Form der Rahmenerzählung zurückgegriffen, wie er sie in den Märchen von „Tausendundeine Nacht" oder Boccaccios „Dekameron" vorgegeben fand. Sowohl in der „Karawane" als auch im „Scheik von Alessandria und seine Sklaven" und endlich im „Wirtshaus im Spessart" begegnen wir Menschen, die einander spannende Geschichten erzählen. Das erstemal sind es Wüstenreisende, die sich die Zeit ihres gemeinsamen Rastens nicht lang werden lassen wollen, das zweitemal Sklaven, von denen derjenige freigelassen werden soll, der am besten zu erzählen versteht, und endlich werden uns Reisende im Spessart vor Augen geführt, die sich eine lange Nacht in einem unheimlichen Wirtshaus durch Erzählungen wachhalten, um nicht von Räubern im Schlaf überfallen zu werden. In vielen dieser Märchen ersteht vor den Zuhörern die bunte Welt von „Tausendundeine Nacht", die Hauff als Muster gedient hat. Aber er hat vom Orient im wesentlichen doch nur das Gewand geliehen. Trotz aller morgenländischen Namen und Zutaten sind diese Märchen ihrer Themenstellung nach typisch deutsch und tragen keineswegs das geistige Gesicht einer orientalischen Welt. Das wird deutlich, wenn wir etwa das „Märchen vom falschen Prinzen"

betrachten, in dem der echte, noch unerkannte Prinz zwischen zwei Kästchen zu wählen hat, deren eines die Aufschrift „Glück und Reichtum", das andere aber „Ehre und Ruhm" trägt, und sich ohne Zögern für das zweite entscheidet, das ihn als echten Prinzen bestätigt. Eine derartige Lösung ist ebenso typisch deutsch wie die ganze Fragestellung.

Erstaunlich ist der Reichtum der Töne, den Hauff in diesen Märchen angeschlagen hat. Wir finden in ihnen das Gruselige und Spukhafte ebenso wie das Heitere und Gemütvolle. Scherz und Ernst, Humor und tiefe Besinnlichkeit lösen sich ab und durchdringen einander; bald wird die reine kindliche Unbefangenheit angesprochen, wie etwa in der lustigen Geschichte vom „Kalif Storch", bald der heranwachsende Ernst der reiferen Jugend, wie in Hauffs schönstem Märchen „Das kalte Herz", das Tiefe des Gemütes mit der spannenden Eindringlichkeit des lebendigen Erzählens zu verbinden weiß. Hier bildet das feierlich-unheimliche Rauschen des Schwarzwaldes einen würdigen und unvergeßlichen Rahmen für eine schlicht erzählte Handlung, die die tiefe Weisheit vom Ethos der Arbeit verkündet, aus dem allein ein menschliches Glück erwachsen kann, während auf dem Reichtum, der nicht aus eigener Arbeit stammt, der Fluch ewiger Unzufriedenheit und kalter Herzlosigkeit lastet.

Unter Hauffs Märchen finden sich auch einige Geschichten, von denen er selber gesagt hat: „Diese bleiben ganz ordentlich auf der Erde, tragen sich im gewöhnlichen Leben zu, und wunderbar ist an ihnen meistens nur die Verkettung der Schicksale eines Menschen, der nicht durch Zauber, Verwünschung oder Feenspuk, wie im Märchen, sondern durch sich selbst oder die sonderbare Fügung der Umstände reich oder arm, glücklich oder unglücklich wird." Eine solche Geschichte ist beispielsweise die von „Abner dem Juden, der nichts gesehen hat", die wiederum die schon mehrfach festgestellte Instinktsicherheit Hauffs bei der Beurteilung des

jüdischen Wesens verrät. Ein echt romantisches Märchen, das noch einmal in die unmittelbare Nähe E. T. A. Hoffmanns führt, ist die köstliche, satirische Kleinstadtgeschichte „Der Affe als Mensch". Unter den mannigfachen Doppelgängerphänomenen, denen die Romantik nachspürte, hatte man auch im menschenähnlichen Tier eine Möglichkeit zur ironischen Karikierung menschlicher Unzulänglichkeiten entdeckt. So hatte der „Gespenster-Hoffmann" in den gelehrten Tieren des Prosper Alpanus, im Affen Milo und dem Hund Berganza, in Lindhorsts Papagei und im Meister Floh, im Wunderkater Murr und dem Pudel Ponto, die von ihm sub specie hominis gezeichnet worden waren, sarkastische Parodien auf die Gebrechlichkeiten des menschlichen Daseins gegeben, und an diese Ahnenreihe schließt sich auch Hauffs „junger Engländer" an, der in Wirklichkeit nichts anderes als ein gutdressierter Affe war.

Damit glauben wir, den Umkreis des dichterischen Schaffens von Wilhelm Hauff, dem so früh verstorbenen Klassiker der Jugend, im wesentlichen aufgezeigt zu haben. Es bleibt genug davon übrig, was uns den Dichter auch heute noch liebenswert erscheinen und ihm die Herzen unserer Kinder ebenso entgegenschlagen lassen wird, wie ihm die unseren entgegenschlugen, als wir selbst Kinder waren. Was ihr Geheimnis ist, das hat Hauff selbst einmal einem seiner Helden in den Mund gelegt, und wir wollen diese schönen Worte hier wiederholen:

„Ihr selbst, mein junger Freund, sagtet: ‚Wir lebten in jenen Geschichten, wir dachten und fühlten mit jenen Menschen', und daher kommt der Reiz, den sie für Euch hatten. Indem Ihr den Erzählungen . . . zuhörtet, die nur Dichtungen waren, die einst ein anderer erfand, habt Ihr selbst auch mitgedichtet. Ihr bliebet nicht stehen bei den Gegenständen um Euch her, bei Euren gewöhnlichen Gedanken, nein, Ihr erlebtet alles mit, Ihr waret es selbst, dem dies und jenes Wunderbare begegnete, so sehr

nahmet Ihr teil an dem Mann, von dem man Euch erzählte. So erhob sich Euer Geist am Faden einer solchen Geschichte über die Gegenwart, die Euch nicht so schön, nicht so anziehend dünkte; so bewegte sich dieser Geist in fremden, höheren Räumen freier und ungebundener, das Märchen wurde Euch zur Wirklichkeit, oder, wenn Ihr lieber wollet, die Wirklichkeit wurde zum Märchen, weil Euer Dichten und Sein im Märchen lebte."

HEINZ GROTHE:

Klaus Groth

Man schrieb das Jahr 1852. Von Deutschland wehte die Hoffnung auf Einigung herüber nach Schleswig-Holstein. Klaus Groth, der Landsmann Theodor Storms, der in diesen Zeiten außerhalb der engeren Heimat weilen mußte — Friedrich Hebbel lebte in Wien —, wirkte in denselben Jahrzehnten wie seine beiden berühmteren Landsleute. Sein Schicksal ist gleichermaßen verbunden mit dem seiner Geburtslandschaft. Er kämpfte in den Jahren der Not um die großdeutsche Sache, die er vorausahnte. 1852 erschien Klaus Groths bestes und berühmtes Buch „Quickborn". Diese patriotische Dichtung, die das Nationalbewußtsein zum Erwachen bringen wollte, fiel in jene schwere Zeit, da der schleswig-holsteinische Befreiungskampf mißlungen war. Die Maßnahmen der dänischen Unterdrücker lagen lastend über dem Land.

„Einen Spiegel müßte ich dem Schleswig-Holsteiner vorhalten, worin er sich selbst verklärt wiederschaute, sein tägliches Dasein, seine heiligste Empfindung. Wenn irgend etwas wirken konnte, das mußte wirken. Insofern ist mein Quickborn eine patriotische Tat geworden. Er hat geholfen, das innerste Deutschtum unseres Stammes zu erhalten." So läßt sich der Dichter einmal in der „Patriotischen Wirksamkeit eines schleswig-holsteinischen Privatmannes" vernehmen. Er stärkte in seinen Landsleuten wieder das Bewußtsein der eigenen Kultur, und er führte sie damit auch zur politischen Erkenntnis der gesamtdeutschen Sache, die vorerst Ziel und Sehnsucht geblieben war. Auf die Monate der Not folgten die

Wochen und Tage des Kampfes, des Krieges und der Befreiung, als Bismarck das Reich schmiedete. Schleswig-Holstein — stammverwandt — zieht endgültig in das große Deutschland ein. Klaus Groths herrliche Gedichte „Min Modersprak, wa klingst du schön! Wa büst du mi vertrut! Weer ok min Hart as Stahl und Steen — du drevst den Stolt herut“ und „Min Vaderland“ sind innige Beispiele seiner patriotischen Gesinnung.

Die Betrachtung der politischen Ereignisse mußte vorausgeschickt werden, weil sie des Dichters Leben stark beeinflußten; zum anderen aber, weil wir in unserer Zeit mehr denn je erfahren haben, wie notwendig es ist, das Schicksal eines Menschen im inneren Zusammenklang mit der Gemeinschaft zu sehen, der er eingeboren wurde. Zum dritten begreifen wir von diesen Gesichtspunkten auch die Bedeutung der plattdeutschen Sprache, die durch Groths „Quickborn“ wieder allgemein literaturfähig wurde und eine neue Ära mit dieser Entwicklung einleitete. Sie ist bis auf den heutigen Tag lebendig, volksnah und das hochdeutsche Sprachgut belebend geblieben.

Die Lebensspanne Klaus Groths füllt fast das ganze 19. Jahrhundert aus. Er wurde 1819 zu Heide in Dithmarschen geboren und hat eine weniger leidvolle Jugend als sein Landsmann Hebbel durcherleben dürfen. Groth trat wie Hebbel nach Beendigung des Schulbesuches als Gehilfe beim Kirchspielschreiber ein. Er entwickelte einen starken Ehrgeiz und erarbeitete sich das Lehrerexamen und erhielt in Heide auch eine Bestallung.

Groth übernimmt sich mit der Arbeit und wird krank, reist zu seinem Freund nach Fehmarn und schreibt in seiner Verlassenheit, in der Einsamkeit die herrlichsten Lieder, die je aus seiner Feder geflossen sind. Wir wissen, daß in jenen Jahren die Gedichte des ersten Teils vom „Quickborn“ entstanden sind. Nach dem ungewöhnlich großen Erfolg dieses Buches wurde es später etwas stiller um den Dichter, der unter dieser Vereinsamung litt. Äußere Ehrungen blieben nicht aus. Die Universität der

Stadt Bonn ernannte Klaus Groth 1856 zum Dr. phil. und zehn Jahre darauf berief ihn die Universität Kiel zum Professor der deutschen Sprache und Literatur. Neue Werke entstanden. 1892 erschienen bei Lipsius & Tischer in Kiel die Gesammelten Werke. Bald nachher, 1899, rief der Tod den Dichter aus seiner unermüdlichen Arbeit ab. Detlev von Liliencrons Verse an Eduard Mörike dürfen hier auch als Erinnerung an Klaus Groth zitiert werden: „Weil du ein wirklicher Dichter warst, so hast du den Vorzug, / Daß dich der Deutsche nicht kennt — grüße dein Volk aus der Gruft!"

Schauen wir in den einschlägigen Literaturgeschichten unserer Zeit nach, um über Klaus Groths Dichtungen Einzelheiten zu erfahren, so werden wir enttäuscht die entsprechenden Bände aus der Hand legen. Über eine knappe Aufzählung der Werke und die Feststellung, daß Groth ein volkstümlicher Dichter gewesen ist, der aber von Fritz Reuter bei weitem übertroffen worden sei, finden wir nichts; ausgenommen bei Adolf Bartels, der seinen engeren Landsmann ausführlich behandelt und ihn auch gegen mancherlei merkwürdige Betrachtungen temperamentvoll verteidigt. Klaus Groth ist nie sonderlich „erhoben" worden. Man hat ihn als „Dialektdichter" anerkannt; aber für den großen deutschen Dichtungsraum vergaß man ihn. Erinnern wir uns jedoch der Gesamtsituation der Dichtung zu Lebzeiten Groths, so wird uns auffallen, daß Johann Peter Hebel seinen Weg als Volksdichter begonnen hatte, und daß der realistische Fritz Reuter zur gleichen Zeit erfolgreich wirkte. Zwischen diesen beiden Dichtern hat in der Ruhmeshalle der deutschen Dichtung Klaus Groth den Ehrenplatz zu beanspruchen, denn er ist im wahren Sinne des Wortes ein Dichter seines Volkes. Er hat sein Leben lang mit und unter ihm gelebt und seine Gedichte, Sonette, Lieder und Strophen aus der unmittelbaren Begegnung mit den Menschen empfangen. Wie hätte ihm sonst jemals die Wiedergeburt der plattdeutschen Sprache gelingen können?

1852 erschien Klaus Groths „Quickborn, Volksleben in plattdeutschen Gedichten in Dithmarscher Mundart"; 1854 veröffentlichte er „Hundert Blätter, Paralipomena zum Quickborn"; 1856—1860 ließ er die „Vertelln" herausgeben, die 1876 noch erweitert wurden um den Beitrag „Ut min Jungsparadies"; 1862 übergab Groth der Öffentlichkeit die epische Arbeit „Rotgetermeister Lamp un sin Dochder" und zwei Jahre danach schloß sich „De Heisterkrog" an. 1892 kamen die „Gesammelten Werke" heraus und 1909 wurden sie durch die „Nachgelassenen Gedichte" erweitert. Die weithin bekannten Kinderreime „Voer de Goern" (1858), die „Briefe über Hoch- und Plattdeutsch" (1858) und die „Lebenserinnerungen" (1891) runden das Bild vom Gesamtwerk des Dichters ab.

In einem Anhang zu den hochdeutschen „Hundert Blättern" findet sich ein „Selbstgespräch", das u. a. diese bekennenden Zeilen enthält:

> „Der Mensch hat wie der Janus zwei Gesichter: / Das eine blickt in die Vergangenheit, / Das andre in die Zukunft, wie der Dichter. / Und spannt ihm die den Schleier weiter, lichter, / So blickt er um so tiefer hinterwärts, / und wo die Ferne dämmernder und dichter, / Da findet er die Heimat für sein Herz, / Und gräbt sich so im Innern die Sehnsucht und den Schmerz."

Wenn wir in dieser Richtung das Werk Klaus Groths betrachten, so eröffnen sich neue Möglichkeiten der Deutung, die sowohl auf die politischen als auch auf die idyllischen Gedichte und Erzählungen anzuwenden sind. Und es wäre aufschlußreich, wenn nach den biographischen Essays von Adolf Bartels und Timm Kröger aus den Jahren 1899 bzw. 1905 Klaus Groth einmal ausführlich nach dem Bekenntnis seines Selbstgesprächs ausgedeutet würde und wenn die Gesamtbetrachtung des Dichters aus den historischen Vorgängen seiner Zeit unserem Trachten und Sinnen erneut nahe gebracht werden könnte.

Die Gedichte Klaus Groths sind in ihrer Volkstümlichkeit schlechthin vollendet. Die Idylle, das Volkslied beherrschte er wie kein anderer seiner Zeit. Von einer anderen Ecke der holsteinischen Landschaft — aus Eutin — hatte 50 Jahre zuvor Johann Heinrich Voß seine Idylle „Luise" hinausgesandt. Das Leben in seiner Ganzheit, in seiner abgerundeten Fülle schildert Groth in seiner lyrischen Poesie. Die dichterische Intensität ist so groß, daß einfache Stimmungsbilder durch ihren volkstümlichen Charakter sich zu Volksliedern umwandeln, die heute in der Heimat des Dichters von jedem schulpflichtigen Kind gesungen werden. Wer denkt nicht an ein so schönes Lied wie „Min Johann" oder an das „Regenleed" oder den herrlichen „Bussemann"; die Gedichte von „Lütt Matten de Has" oder „Aanten int Water" entzücken noch heute alle Kinderherzen, und die kräftigen Balladen von „Ol Büsum", „Hans Iwer" beweisen Groths Eigenart und Unabhängigkeit von Vorbildern.

Seine Liebeslieder sind längst zu unvergänglichen Volksliedern nicht nur in seiner schleswig-holsteinischen Heimat geworden. Lieder wie „Lat mi gan, min Moder slöppt", „He sa mi so veel", „O wullt mi ni mit hebbn" oder „Un wenn mien Hanne loopen kann" gehören zu jenen Strophen, von denen wir manchmal schon nicht mehr wissen, wer ihr Verfasser gewesen ist. Klaus Groths Lieder sind auf uns übergegangen wie das alte Volksliedgut vergangener Generationen und wir werden diese Lieder an die nach uns kommenden Geschlechter als unvergänglichen Besitz weiterreichen.

Der Kenner niederdeutscher Dichtung, Professor Borschling, hat einmal treffend über Klaus Groth in dem „Hausbuch niederdeutscher Dichtung" ein zusammenfassendes Bild von dem Dichter entworfen, das auch hier seinen Charakter und seine Bedeutung beleuchten mag: „Er ist der Prinz, der die niederdeutsche Lyrik wiedererweckt und damit die niederdeutsche Dichtung überhaupt wieder

literaturfähig gemacht hat. Und er ist auch ein lyrischer Dichter von Gottes Gnaden gewesen. Man braucht ja nur einmal die Entstehungsgeschichte so mancher einzelner Gedichte des Quickborns nachzulesen; das sind tatsächlich dichterische Inspirationen, die sich mit elementarer Gewalt aus der Seele des Dichters losrangen. . . . Seine Landschaftsschilderungen sind plastisch und stimmungsvoll. Seine Tiergedichte gehören zu den unverlierbaren Kleinodien unserer niederdeutschen Schatzkammer. Groths spukhafte Balladen und Lieder rühren an das Innerste der niederdeutschen Seele; und wie weiß er seinen heimatlichen Menschen nahezukommen, zumal den etwas absonderlichen Typen, wie in „Rumpelkammer"! Und kann man einen niederdeutschen Menschen und sein Sterben schlichter und eindrucksvoller schildern als in dem kleinen Gedicht „He mugg nich mehr"?"

Auch die epischen Arbeiten Klaus Groths sind in ihrer Art kleine Meisterstücke. Man tut dem Dichter Unrecht, wenn man sie mit einer großzügigen Handbewegung beiseite schiebt. Sie haben die gleiche Bedeutung für Groths Schaffen wie ähnlich geartete Arbeiten bei Hebbel oder Mörike. Adolf Bartels betont: „Hebbels ‚Mutter und Kind', Mörikes ‚Idyll vom Bodensee', haben durch Klaus Groths Dichtungen Seitenstücke erhalten, und es ist nicht ausgeschlossen, daß noch einmal ein Dichtergeschlecht begreift, wie wertvoll solche epischen Dichtungen sind, die das besondere Leben bestimmter Gegenden unseres Vaterlandes darstellen, wie unendlich weit sie nicht bloß alle ‚Sänge' und ‚Mären', sondern selbst die Versuche großer Kunstepen an wirklichem Lebensgehalt und Bedeutung für unsere Literatur überragen."

Vergangene Generationen stellten Fritz Reuter über Klaus Groth und wollten von ihm nicht mehr wissen, als daß er ein Dialektdichter gewesen wäre. Sie haben den echten Volksdichter nicht zu erkennen vermocht und wurden damit seinem Werk nicht gerecht. Wir wissen heute, daß sowohl Klaus Groth als auch Fritz Reuter, die beide

einstens miteinander über das Plattdeutsche stritten, im großen Chore deutscher Dichtung ihren Platz inne haben, daß sie zum ganzen Volke sprechen und nicht nur zu ihren Heimatgauen. Bei aller begreiflichen Liebe zum Plattdeutschen schlug Klaus Groth das großdeutsche Herz. Dafür mag sein Gedicht „Op en Fredenseek" zeugen:

„So wit dat dütsche Rik sik streck,
Süht nu dat Og von Eek to Eek,
Von Barg to See, von Land to Strand,
De all toglik de Freden plant.
Nu wikt een Bom den annern Bom
Von hier bet an den Donaustrom,
Un wer mi süht, de denkt sik stolt:
Een dütsches Rik — een dütsches Holt!"

HANS BEINHOFF †:

Theodor Fontane

„Dein berühmter Bruder, den keiner kennt." So müßte das Lessingwort, das über unserer Aufsatzreihe steht, im Munde Fontanes lauten. Resigniert jedenfalls, wiederholt unser Dichter diesen Ausspruch in einem Brief an seine Frau und schließt dann bitter: „Niemals bin ich richtiger beurteilt worden; Endresultat von 45 Arbeitsjahren." Nun, ganz so liegt der literarische Fall bei Theodor Fontane im deutschen Leserkreis heute wohl nicht mehr. Man liest Fontane durchschnittlich vielleicht mehr als andere Dichter des 19. Jahrhunderts, aber, so will uns scheinen, man nimmt sein Werk zu sehr vom Stofflichen her und begnügt sich dann mit der bequemen Abstempelung: Märkischer Dichter. Theodor Fontane ist aber mehr. Sein Werk wächst wie ein Baum aus der heimatlichen Scholle hervor. „Der ist in tiefster Seele treu, der die Heimat liebt wie du." Aber schon der Stamm dieses Baumes reckt und streckt sich gewaltig, und seine Krone schattet weithin über das ganze deutsche Land. Wir müssen Fontane neu und mit anderen Augen sehen. Viele hat er getröstet, als 1918 alles zusammenbrach; heute wird er vielen helfen, die Mut brauchen im Aufbruch der Nation.

Ins Herz dieser ganzen Nation eingesungen hat sich der Balladendichter Fontane sehr früh. Der Erfolg der ewigfrischen Feldherrnlieder war wohlverdient. Es ist nicht der sichere Wortkünstler, der Wirkungen abzumessen versteht, welcher hier gesiegt hat, nein, hier hat ein Dich-

ter, aus der Seele des Volkes heraus, das ausgesprochen, was alle bewegt, in volksliedmäßigem Ton.

„Es haben alle Stände
so ihren Degenwert
und selbst in Schneiderhände
kam einst das Heldenschwert;
drum jeder, der da zünftig
mit Nadel und mit Scher,
der mache jetzt und künftig
vor Derfflingsein Honneur."

Dieser Griff ins Volkstümliche ist Fontane bis in sein hohes Alter zuzeiten immer wieder geglückt. Der Dichter hat einmal Menzel seinen Meister und sein Vorbild genannt. Einige von Fontanes schönsten Gedichten gehören uns, wie uns der große Maler Menzel gehört, der zudem sein Freund war. („Auf der Terrasse von Sanssouci.")

Vom Lyriker Fontane spricht man wenig. Wir wissen, daß erst dem alten Fontane, dessen Prosa so oft, tiefmenschlich lehrhaft, den Lyriker verrät, auf diesem Gebiet das Beste gelungen, das für immer Bestand hat.

„Beutst du dem Geiste seine Nahrung,
so laß nicht darben dein Gemüt,
des Lebens höchste Offenbarung
doch immer aus dem Herzen blüht.
Ein Gruß aus frischer Knabenkehle,
ja mehr noch, eines Kindes Lallen
kann leuchtender in deine Seele
wie Weisheit aller Weisen fallen.
Erst unter Kuß und Spiel und Scherzen
erkennst du ganz, was Leben heißt,
o lerne denken mit dem Herzen
und lerne fühlen mit dem Geist."

Wir suchen den Zugang zu den prosaischen Werken des Dichters, in denen nach langer menschlicher Reifung Fontanes künstlerisches Schaffen gipfelt. Fast will es scheinen, als habe der zwar immer selbstbewußte, im tiefsten aber bescheidene Dichter dies lange selbst nicht so ge-

sehen. „Ich bin gewiß eine dichterische Natur, mehr als tausend andere, die sich selber anbeten, aber ich bin keine große und keine reiche Dichternatur. Es drippelt nur so. Der einzige Tropfen mag ganz gut und klar sein, aber es ist und bleibt nur ein Tropfen, kein Strom, auf dem die Nationen fahren und hineinsehen in die Tiefe und das himmlische Sonnenlicht, das sich drin spiegelt." So heißt es in einem frühen Londoner Brief an Emilie Fontane, seine Frau, vom 8. Januar 1857. Seinem Verleger Wilhelm Hertz schreibt am 9. November 1889 noch der Siebzigjährige: „Alles, was ich geschrieben, auch die Wanderungen mit einbegriffen, wird sich nicht weit ins nächste Jahrhundert hineinretten, aber von den Gedichten wird manches bleiben."

Der hier so vorsichtig Abwägende weiß um seinen alten Ruhm als Balladendichter, den schon die Schulkinder auswendig lernen. Das Feuer der Ballade haben ihm die überkritischen Nörgler unbestritten gelassen.

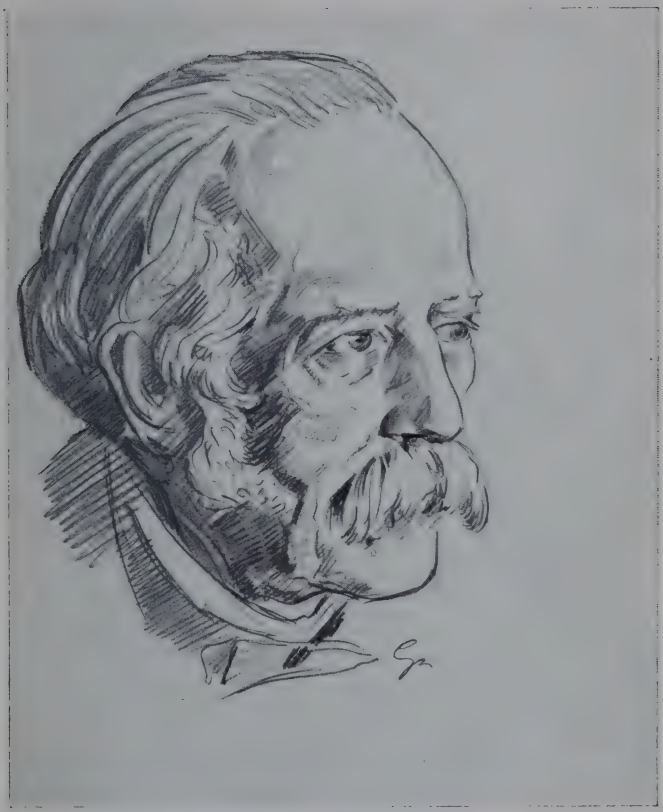
„Jeder Einfall, statt ihn zu loben,
wird einem anderen zugeschoben.
Ein Glück, so hab ich oft gedacht,
daß Zola keine Balladen gemacht."

Er hört seit langem das Lob seiner „Wanderungen durch die Mark Brandenburg", die durch ihn landschaftlich in Deutschland erst entdeckt worden sei. Daß er in diesen Jahren schon einen Teil seiner besten Romane veröffentlicht hat, ist nur wenigen bekannt. An diesen Werken, die mit Kühnheit Welt und Umwelt der jungen Reichshauptstadt dichterisch zu gestalten suchten, ging die satte Generation, vielleicht sogar etwas prüde wegschauend, verständnislos vorüber. Fontane fand für seine großen epischen Werke kein Echo, es lauschte ihnen nur die gleiche, stille Gemeinde des heimlichen Deutschlands, welche in Storm und Keller und Raabe wirkliche Werte neuer Dichtung heranreifen sah und für das Bismarck den stolzen Reichsbau errichtet hatte. Theodor Fontane hat

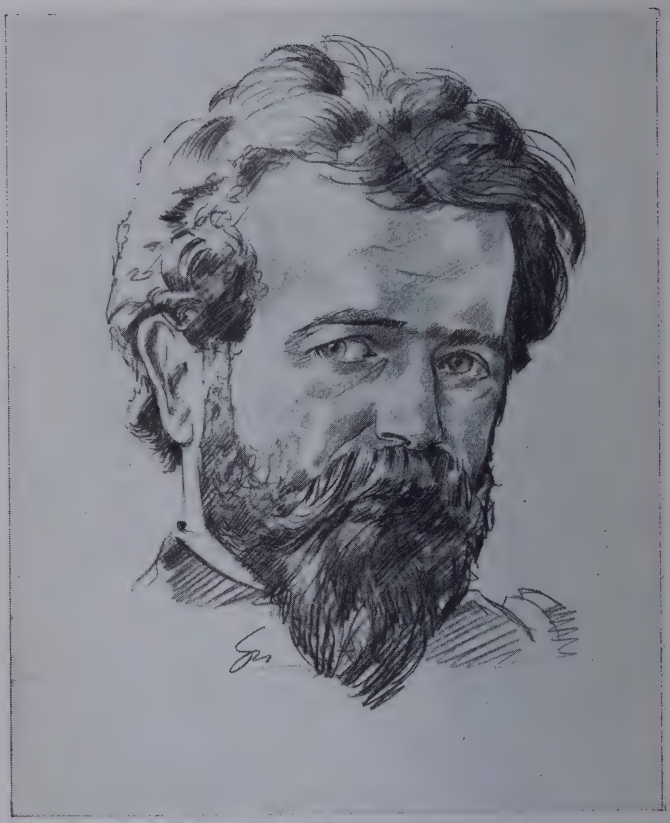
einsam um sein Werk gerungen. Im Eigentlichen seines Schaffens meist verkannt, nie ganz frei von wirtschaftlichen Sorgen, hat er bis zu seinem Tode, man darf es sagen, mit preußischer Pflichttreue unermüdlich gearbeitet. „Gott hat mir ein Talent gegeben, dafür muß ich dankbar sein. Erfolg hat er mir nicht gegeben, und dafür darf ich nicht murren."

Theodor Fontane ist einen weiten Weg gegangen, ehe er der große deutsche realistische Epiker des 19. Jahrhunderts wurde. Es bleibt immer wieder eine erstaunliche Tatsache, daß der fast Sechzigjährige der deutschen Öffentlichkeit seinen ersten Roman vorlegt; und es scheint so, als ob Fontane, der ewig nervös Gequälte, erst im Alter die natürliche Harmonie habe finden können, die ihn zu seinen Meisterwerken befähigte. Aber wir dürfen hier feststellen: das neue epische Werk wächst ruhig aus dem bisherigen Werk hervor, und zwar aus Werk und Leben.

Der Balladendichter und der „Wanderer durch die Mark" hat sich weit im Beruf und in der Welt umgetan. Der junge Apotheker nimmt in Berlin am literarischen Leben des „Tunnel" teil, erweitert seinen Blick in seinen Stellungen in Leipzig und Dresden, alten deutschen Bildungsstätten, wo sich ihm früh sogar russische Literatur erschließt. Der später so berühmte Sanskritforscher Max Müller wird ihm von Leipzig her Freund fürs Leben. 1849 gibt er den Beruf auf und wagt den großen Sprung ins freie Schriftstellertum. In den fünfziger Jahren lebt er längere Zeit als Berichterstatter Berliner Zeitungen in London und wird so ein sicherer Kenner englischer Verhältnisse. Das reiche England weitet den Horizont des Berliners, und das schöne Schottland schenkt ihm nicht nur neue Balladenstoffe, sondern auch, in Sehnsucht nach dem Vaterlande, den Plan zu den märkischen Wanderungen. Auf einer Fahrt von Edinburg bis Sterling erscheint ihm mit visionärer Kraft das kulturhistorische Bild unserer Landschaft. Es tauchen die Namen der Zie-



Theodor Fontane



Emil Gött

ten, Knesebeck, Humboldt, Winkelmann, Schinkel, Schadow auf, denen Fontane später so viel Liebe in seinen Wanderungen zuwenden sollte. In dem Vorwort des Werkes bekennt er dann noch einmal: „So war das Bild des Rheinsberger Schlosses, das wie eine Fata Morgana über den Leven-See hinzog, und ehe noch unser Boot auf den Sand des Ufers lief, trat die Frage an mich heran: So schön dies Bild war, das der Leven-See mit seiner Insel und seinem Douglasschloß vor dir entrollte, war jener Tag minder schön, als du im Flachboot über den Rheinsberger See fuhrst, die Schöpfungen und die Erinnerungen einer großen Zeit um dich her? Und ich antwortete: nein!"

Während Fontane, 1859 nach Berlin zurückgekehrt, den Plan der „Wanderungen" mit nie rastender Sorgfalt verwirklicht, hält er als Redakteur des englischen Artikels der „Kreuzzeitung" die Fühlung mit der englischen Kultur aufrecht. Auch die Berührung mit den Franzosen ist Fontane wertvoll geworden. Von der Durchreise kennt er Paris schon etwas genauer. Nähere Bekanntschaft gewinnt der Hugenotte Fontane, der immer französisches Bluterbe — vor allem als Stilist — in sich spürt, als Kriegsberichterstatter an der französischen Front, mehr noch in seiner tragikomischen Gefangenschaft im republikanischen Frankreich. Sein Büchlein „Kriegsgefangen" besitzt bis heute künstlerischen und völkerpsychologischen Wert. Gerecht und würdig wägt er die Eindrücke, die Land und Leute während seiner Irrfahrt auf ihn machen. Der Augenmensch Fontane (ein französischer General wittert bei ihm nicht mit Unrecht „militärische" Augen) sieht sehr viel und deutet das Gesehene. Er bedauert ein glaubenloses, nur dem Golde ergebenes Frankreich. „Alles Einzelne sich selber Zweck, nie im Dienste einer Idee, nie im Dienste des Ganzen." Schließlich scheidet er wohl von Frankreich in gleicher Haltung wie von England, wo er sich bei aller Liebe damals doch geistig vereinsamt fühlte. („Pflanze im fremden Boden.") Vielleicht hätte er das Bekenntnis zu Deutschland und deutschem Wesen: „aber

innerlich sind wir weiter und überhaupt wohl die ersten", auch nach seiner Rückreise aus Frankreich ablegen können. Wie warm und herzlich berühren ihn die Gespräche und Erzählungen der kriegsgefangenen schlichten Soldaten auf der Insel Oléron. „Sie gönnten mir Einblick in das Leben unseres Volkes, in seine Kraft, in seine Güte."

Der nun heimkehrende Fontane kennt Welt und Menschen und bringt einen festeren Glauben an seine Nation mit, deren politische Einigung durch Bismarck er bewußt und stolz miterlebt, der er aber auch jetzt nicht ohne Forderung gegenübersteht: „Das Ideale ist es, was not tut! Wenn alles, was die kommenden Jahre brächten, nur Pflicht, Gehorsam, Demut hieße, wenn es, statt der Flamme, die heiligt, nur eben ihr Widerschein wäre, der bloß irdisch verklärt, wenn nichts erreicht würde, als das Bekenntnis des Unrechts und der Sünde, so hätte die Wiedergeburt begonnen." Wir dürfen den sonst so anders gearteten, skeptischen Dichter hier einen Augenblick an der Seite Nietzsches und Lagardes marschieren lassen, die gleich ihm eine Erneuerung der Nation fordern. Er gehört immer wieder zu den Besorgten. „Der große Zug der Zeit ist Abfall . . . Die Welt sehnt sich aus dem Haeckelismus wieder heraus, sie dürstet nach Wiederherstellung des Idealen . . . Da kommt nun dieses Buch, das dem in tausend Herzen lebendigen ‚Gefühl' Ausdruck leiht." Dies in einem Brief erwähnte Buch ist Fontanes großer vaterländischer Roman „Vor dem Sturm", mit dem er als Kämpfer gegen den materialistischen Zeitgeist auf den Plan tritt.

Fontanes erster Roman „Vor dem Sturm" lebt und webt in der Mark, er ist ihm wie von ungefähr aus seinen landschaftlichen Studien erwachsen. Die feine Porträtkunst der „Wanderungen" und die intime Kenntnis des Landes können wir in dem noch lesenswerten, sonst vielleicht aber allzubreit angelegten Kulturbilde aus dem märkischen Winter von 1812 auf 1813 bewundern. Der

anekdotenreiche Stil Fontanes — in späteren Werken so vollendet gehandhabt — findet sich schon hier.

Wie aus düsterer Balladenwelt kommend, wirken die zwei historischen Erzählungen „Grete Minde“ (1880) und „Ellernklipp“ (1881). Beide noch heute lebendig in ihrem knappen, doch anschaulichen Stil, um dessen letzte Form der Dichter spürbar gerungen hat. Unvergeßlich haften die schönen Landschaftsbilder. Und doch hat jemand nicht ganz falsch gesagt, daß diese beiden Dichtungen bei all ihrer Schönheit auch ein anderer hätte schreiben können. Das eigentlich Fontanische fehlt ihnen. Es ist trostreich, festzustellen, daß dem Prosaisten Fontane all die Nöte der Erstlinge nicht erspart blieben. Er ist in diesen drei Werken durchaus noch ein Suchender in der Form, trotz seines reifen Alters.

Mit dem Erscheinen des Romanes „L'Adultera“ (1882) betritt Fontane — nur der „Schach von Wuthenow“ greift zeitlich noch einmal zurück — den sicheren Boden der Gegenwart und siedelt sich stofflich in der Mark und in ihrem Zentrum Berlin an, ohne zu „vermärkern“ oder zu „verberlinern“. Vielmehr strömt jetzt seinem Werk der feste Erfahrungsbesitz zu, den er sich als Journalist und auf Reisen im Ausland erworben hat. Mehr als aus dem Werk Gottfried Kellers oder Wilhelm Raabes oder Theodor Storms spricht aus Fontane weltweiter Sinn und weltoffenes Sehen. Er postuliert gewissermaßen die Blickweite der künftigen wirklichen Reichshauptstadt, deren Wachsen und Werden ihm im Vergleich zu anderen Weltstädten am Herzen liegt. „Ich bekenne mich einigermaßen zu dem begeisterten Glauben Lucaes (des Architekten), der jedem versichert, daß das nach hundert Jahren innerhalb des Spree-Havel-Dreiecks Potsdam, Berlin, Spandau liegende, also südwestwärts gerückte Berlin . . . eine der schönsten Städte Europas sein werde . . . Denken Sie sich Wann- und Schlachtensee als Serpentine-Rivers im Grunewald-Hyde-Park.“ Sein Weitblick schützt ihn (das tat er weder mit Friedrich dem Großen noch mit der Mark Bran-

denburg) vor jeder Idealisierung seines Stoffes und seiner Gestalten, obwohl auf beiden immer das liebende Auge des Dichters ruht. Fontane sieht realistisch und ganz unromantisch, aber sein Realismus ist nie ohne Seele, die er bei Zola vermißt; er steht hier bildungsmäßig durchaus in der Tradition der deutschen Klassik, wie die besten seiner Mitstreiter auch, in trüber materialistischer Zeit. Seine Grundhaltung ist konservativ, ohne jemals reaktionär zu sein. „Alles Alte, soweit es Anspruch darauf hat, sollen wir lieben, aber für das Neue sollen wir recht eigentlich leben. Und vor allem sollen wir . . . die großen Zusammenhänge der Dinge nicht vergessen. Sich abschließen heißt sich einmauern, und sich einmauern ist Tod."

Fontane erobert sich in seinen Berliner Gesellschaftsromanen ganz neue Stoffgebiete. Vor dem Gewagten scheut er nicht zurück, weil er weiß, daß Kunst den Stoff adelt. „In Anschauungen bin ich sehr tolerant, aber Kunst ist Kunst." Der Gestaltende muß den Stoff bezwingen. So darf Fontane in „Cécile" (1887) und „Effi Briest" (1895), die als seine reifste Schöpfung gilt, und vor allem in den „Poggenpuhls" (1896) und endlich im „Stechlin" (1898), den seltsam schönen Schlußstein seines Schaffens, im besonderen die märkische Adelswelt zeichnen, in „L'Adultera" (1882) und „Frau Jenny Treibel" (1892) aus dem Kreise des neuen Reichtums seine Gestalten nehmen, in „Irrungen — Wirrungen" (1888) und „Stine" (1890) das literarisch gewagte Problem des Verhältnisses anpacken und in die schlichten Volkskreise hinabsteigen, die uns auch „Mathilde Möhring", das feine Nachlaßwerk, kennen lehrt. Die märkische Novelle „Unterm Birnbaum" (1885), die sich stark in die Erinnerung einprägt, hat einen kriminellen Stoff zum Gegenstand.

Aus all diesen Romanen und Novellen entsteht die Fontanesche Welt, die es in der deutschen Literatur nur einmal gibt, und alle Gestalten dieser Welt sprechen den bestimmten Fontane-Ton (eigener Bemängelung des nur

Keller-Tons bei Gottfried Keller zum Trotz!), und sie wandern mit uns durch verträumte alte Berliner Winkel und den vornehmen Westen oder zeigen uns nie gekannte Schönheiten märkischer Landschaft zu allen Jahreszeiten.

Natürlich greift Fontane in seinen prosaischen Dichtungen auch über Märkisches hinaus. „Cécile“ und „Ellernklipp“ holen ihre beste Kraft aus der Harzlandschaft, und in „Effi Briest“ gelingt ihm das reizende Kulturporträt der Küstenkleinstadt Kessin. Es ist aber nicht ohne Bedeutung für die Beurteilung Fontanes, daß die drei Romane „Petöfy“ (1884), „Quitt“ (1891) und „Unwiederbringlich“ (1892), die sich stofflich ganz vom märkischen Grunde lösen, auch schwache Werke geblieben sind.

Die gesellschaftliche Struktur der Fontanewelt existiert nicht mehr, oder gewiß nicht mehr in der starken Trennung der Stände, unter der unser Dichter als Mensch selbst sehr stark gelitten hat. Seinen dichterischen Gestalten hat dieser Wandel der Zeit wenig zu rauben vermocht; sie leben zu ihrem besten Teil im unwandelbaren Reich der Poesie, weil ein begnadeter Dichter sie schuf. Von daher wirken sie herüber in unsere Zeit und öffnen unser Herz, daß es tiefer mitfühle das Leid und das Glück der Menschen. Am unmittelbarsten geheimnist es aus dem „Stechlin“ zu uns herüber, weil in ihm auch am meisten vom Menschen Fontane steckt. „Eine neue Zeit bricht an. Ich glaube, eine bessere und eine glücklichere.“

Schließen wir mit einem politischen Ausblick Fontanes. Theodor Fontane, der Verehrer Englands, hat wenig vom englischen Parlamentarismus gehalten. Schon als er 1854 England und Deutschland miteinander vergleicht, spürt er trotz aller Krähwinkelei in der Heimat das Zukunftsträchtige: „Und stehen doch da als die Träger und Apostel einer echten Demokratie. Das Wort von der Freiheit und Gleichheit ist nirgends weniger eine Phrase als bei uns. Wir haben keine politische Demokratie, aber eine soziale.“ Niemand hat so früh wie Fontane die

Brüchigkeit der von ihm gehaßten Bourgeoiswelt erkannt. Dem konservativen Mann ringt sich im Jahre 1896 aus tief verantwortlicher Gesinnung, die eben dem reichgewordenen Bürgertum fehlte, das mutige Wort los: „Alles Interesse ruht beim vierten Stande . . . Das, was die Arbeiter sprechen, denken, schreiben, hat Denken, Sprechen und Schreiben der altregierenden Klassen tatsächlich überholt. Alles ist viel echter, wahrer, lebensvoller.“ Das gewaltig Große der zu lösenden sozialen Aufgabe hat er nicht unterschätzt. Es klingt wie von Fontane in unsere Zeit hineingerufen: „Es muß kommen, das Erscheinen großer Geister muß den Volksgeist umgestalten . . . mit Gesetzesparagraphen zwingt man's nicht . . . Ein großer Mann, ein Erwecker, ein Licht- und Flammenträger muß die ganze Geschichte mal wieder aus ihrer Misere herausreißen.“

WERNER BÖKENKAMP:

Emil Gött

Hier lebte Emil Gött
Ein Sucher, Bauer, Dichter
Gemeinen ein Gespött
Den Reinen eins der Lichter
Die brennend sich verschwenden
Den Menschen zu vollenden.

In diesem Spruch hat Hermann Burte seinem alemannischen Stammesgenossen Emil Gött ein Denkmal gesetzt und den tiefsten Gehalt dieses kämpferischen, dichterischen und suchenden Lebens festgehalten. Am 13. Mai 1864, also sieben Jahre vor der Entstehung des Zweiten Reiches, dessen Gründer, dem Reichsschmied, er „eine Säule unter den kühnsten und größten Revolutionären, Emporwirkern der Menschheit setzte", in Jechtingen am Kaiserstuhl geboren, fällt sein Wirken in eine Epoche, die, blind für die drohenden Vorboten des Niedergangs, an ihrer eigenen Sattheit zu ersticken drohte. In Emil Gött hat sich die ganze Problematik der Jahrhundertwende gesammelt und, aufgewühlt durch das Werk Nietzsches, als dessen Jünger er sich fühlte, in ständiger Auseinandersetzung mit reformerischen Gedanken seiner Zeit, besonders mit Tolstoi und Henry George, wurde sie in seiner geistig empfindsamen und unbestechlichen Natur gesteigert und fast bis zum Zerreißen gespannt. Da er eine grundreligiöse Natur war, litt er unter der allgemeinen Entgötterung des Daseins und rang um eine neue Sinngebung. Er setzte sich mit dem Christentum ausein-

ander und prägte schon damals den Begriff der Erbtugend, die die Erbsünde aufhebt wie das Leben den Tod. Immer wieder finden wir bei ihm kritische Äußerungen über die katholische Kirche, und denkend und tätig beschäftigte er sich mit sozialen Fragen, die er als brennend empfand. Wenn Gött, dem trotzdem „ein lachendes Dasein, über unverhülltem Grauen, unsterbliche Lust in einer ausgebrannten Brust" vorschwebte, sein an Leid übervolles und zerrissenes Leben bis an seine Grenze erfüllte, während andere Zeitgenossen, die, als nervenmüde Großstädter in der Fin-de-Siècle-Stimmung untergehend, die Flucht in den Tod wählten, so hielten ihn wohl die seelischen Kräfte seines aufrechten alemannischen Volkstums, dessen breiter Schicht er als Nachkomme von Bauern und Handwerkern entstammte, und banden ihn an die Erde. Er, der ein reines „Poetendasein" verachtete und sich von allem Literaturtreiben, wie er es in seiner Studienzeit in Berlin kennengelernt hatte, zurückzog, wollte sich, in einem richtig verstandenen Sozialismus, wie alle Volksgenossen mühen und arbeiten nach seinem Wahlspruch: „Mit beiden Füßen fest auf der Erde; mit beiden Händen in jeder Werkschicht; mit dem Haupt in den Wolken."

In seinem Roman „Kreuzungen" hat der Dichter Emil Strauß geschildert, wie er mit seinem Freunde Gött auf der „Buck" bei Breisach ländlich lebte und schaffte. Später, im Jahre 1894, erwarb Gött in Zähringen bei Freiburg von den Tantiemen seiner Theaterstücke auf der „Leinhalde" eine kleine Besitzung, wo die Not dann bald Einzug hielt und ihn bis zu seinem Tode nicht mehr verließ. Trotz wachsender Schwierigkeiten und Geldnöte verteidigte Gött diesen festen Mittelpunkt seines Daseins, immer im Widerspruch zwischen seinem Künstlertum und den harten Anforderungen des Alltags. „Ich fühle, daß ich mit der Idee meiner Scholle verwachsen bin, daß sie ein Teil von mir ist und daß ich für sie zu stehen oder zu fallen habe", schrieb er 1905. Diese Lebenshaltung, die

Emil Gött freiwillig, aber ohne die falsche Geste eines Märtyreres, fern allem bürgerlichen Streben nach Glück und Zufriedenheit auf sich nahm, weil er nicht ein „Arbeitsscheuer — ein Zechpreller am Bankett des Lebens" sein konnte, und aus einem tiefinneren Zusammenhang sich wie alle anderen als ein Glied des schaffenden Volkes fühlte, macht ihn zu der aufrüttelnden Gestalt, die zu seinen Worten auch Taten in die Waagschale zu werfen hat. In einer langen Reihe von Tagebüchern aus 13 Jahren, von denen der größte Teil noch im Nachlaß für jeden unzugänglich ruht, aber eine Auswahl in der Woernerschen Ausgabe veröffentlicht ist, hat Emil Gött ein erschütterndes Selbstbekenntnis abgelegt. Vieles ist darin vorgedacht und vorgelebt, was sich erst in unseren Tagen erfüllt hat. Aufschwünge höchster Lebenslust wechseln mit Stunden tiefster innerer Niedergeschlagenheit, die unnachsichtig und gewissenhaft aufgezeichnet werden. Auseinandersetzungen mit bedeutenden Geistern, wie seine Randbemerkungen zu Nietzsche, mit Zukunftsahnungen, und diese Aufzeichnungen eines durchlittenen, aber glühenden und erfüllten Lebens schließen wenige Monate vor Götts Tod mitten in größter Not: „. . . ich wandle lächelnd hindurch."

Durch seine schneidende Selbstkritik, durch sein überempfindliches Organ für das Leid, hat Gött sich erst selbst gereinigt und sich das Gewicht und das Recht erworben, auch die Schwächen seiner Epoche zu geißeln. In seinen politischen Einsichten ist Gött manchmal von einer erstaunlichen Voraussicht: „Ein Volk muß ein persönliches Ehrgefühl, seinen Stolz haben wie jeder einzelne Mensch, insofern er etwas auf sich hält. Es wird ein um so höheres und wehrbareres Ehrgefühl haben, aus je zahlreicheren Gliedern es sich zusammensetzt, die etwas auf sich halten, einen Stolz, einen Willen haben. Daraus entsteht die natürliche, pflicht- und weisheitsgemäße Aufgabe für das Staatsoberhaupt und den regierenden Körper des Staates, in Richtung auf die Charakterentwicklung erzieherisch,

geschmacksbildend und kräftefördernd zu wirken.“ Aus dem gesunden Instinkt seines Volkstums und aus seiner geistigen Redlichkeit heraus, mit einem natürlichen Blick für alles Echte, Starke und Große hat Emil Gött, der eine Bismarckdichtung plante, weil es „Deutschland an Sängern seiner wenigen Großtaten fehlte“, inmitten der verfallenden Vorkriegsgesellschaft ursprüngliche Ideen von Volk und Staat emporgehoben. Er gehört so zu den tragischen Persönlichkeiten, von denen das 19. Jahrhundert mehrere hervorgebracht hat: „Vorläufer“, verurteilt, in einen leeren Raum hineinzuwirken und auf sich selbst zurückgeworfen, wie er selbst weiß, daß bedeutende Menschen immer die „Zeitlose“ sein müssen. „Ein trauriger Beweis dafür ist, daß sie auch meist erst nach ihrem Tode wirken. Die Mitwelt ließ sie hungern, die Nachwelt hungert nach ihnen.“ Worum Emil Gött rang, „Die Verkörperung meiner Idee eines deutschen Menschenlebens“, das hat er vollendet, und darum verdient er heute wieder erhoben und dann auch fleißig gelesen zu sein.

Emil Gött ist mit dem, was er dichtete, lebte und dachte, eine Einheit, eines ergänzt das andere und eines wird durch das andere deutlicher. Neben seinen Bekenntnissen und Gedanken in den Tagebüchern sind die Früchte seines Nachdenkens in Sprüchen, Aphorismen, Gedankengängen und Glossen verdichtet worden. (Sie sind im ersten Band der Woernerschen Ausgabe zum Teil wiedergegeben, verdienten aber wohl, in einer guten Auswahl gesondert zu erscheinen.) Sind die Tagebücher eine aufschlußreiche Quelle für das dichterische Werk Emil Götts, das hinter dem bekennerischen zurücktritt, und gleichsam das Rohmaterial, aus dem dann die Werke geformt sind, so sind die Sprüche und Aphorismen in ihrer geschliffenen objektiven Form, die auch abgelöst von der Person Götts ihren Bestand haben, helle Schlaglichter auf seine Weltanschauung. Zwar hat Emil Gött als dramatisch angelegter Geist einen starken Sinn für die Antithese, den Widerspruch, das Paradoxon, aus dem dann die Wahrheit wie

ein Funke herausspringt. Aber die eigentliche Quelle seiner Sprüche ist die volkstümliche Weisheit, die im Sprichwort ausgedrückt ist.

„Ihr schmäht das Leben ob der sauren Müh,
die es uns kostet — sagt, was wär es ohne?
Ein jeder Lump griff nach der höchsten Krone,
hing niedrig sie."

In Götts Sprüchen fehlt vollkommen die rationale Freude am nur geistreichen Spiel, auch wenn sie wie die Volksweisheit, die sich nicht blenden läßt, die aber auch nicht blenden will, menschliche Schwächen bloßlegen. Einige Beispiele:

„O Mensch, du bist des Tieres höchstes Wesen
gewaltigen Willens, überreich an List —
in seinem Auge aber magst du lesen,
ob du ihm Gott, ob du ihm Teufel bist."

„Wer schimpft, hat Unrecht — mindestens im Ton."
„Für alle Fehler, die der Fuhrmann macht, kriegt der Ochse die Prügel!"
„Der Pfaffe in jedem Menschen — der vom andern all das fordert, was er selbst nicht leistet."
„Ein Ungewöhnlicher braucht nur einmal gewöhnlich zu sein, gleich berufen sich alle Gewöhnlichen auf ihn."
„Nach verlorenen Schlachten kann man noch die schönsten Siege gewinnen, aber die schlimmsten Niederlagen holt man sich aus Siegesräuschen."

Wie sein Leben, so hat Emil Gött auch das Wort und seine innere Wirklichkeit ernst genommen und hat sie zwar nicht vom Lustvollen, von der schönen Form, aber vom Unverbindlichen, vom gefährlich Spielerischen befreit. Gelegentlich schwingt er sich, dem sonst die Begabung zu lyrischer Äußerung fehlte, zu größerer rhythmischer Form auf:

„Leben, das ist ein Vergehen und Wachen, ein helles
Verbrennen,
Aber der Schlaf und der Tod bergen die fernere Glut.

Sterben? Nichts stirbt in der Welt, es geht nur das Alte hinüber,
Ewig durchs schweigende Nichts lodert lebendig das All."

Den ganzen Umkreis, den Götts Wahrheitsstreben durchmißt, können wir hier nicht ausschreiten; Gött hat irgend einmal über alle Fragen des menschlichen Daseins nachgedacht, wenn auch nicht immer originell. Häufig schließt er sich an Vorgeformtes, Vorgedachtes an, da er mit einem starken Sinn für Überlieferung viel gelesen und, wie die Randbemerkungen in seinen Büchern zeigen, durchgearbeitet hatte. Aber fast immer gibt er dem übernommenen Gedankengut eine eigentümliche Wendung, die eine wirkliche innere Aneignung und Umschmelzung verrät. Deutliche Anklänge an Nietzsche lassen sich öfter feststellen, doch Gött hat gerade den Finger auf die empfindliche Stelle seines Meisters gelegt: „Der Welt vertraust du und traust dem Weibe nicht?" usw. Denn Gött hat eine große Achtung vor dem Weiblichen, dem anderen Pol, durch den das Dasein überhaupt erst ein Ganzes wird, und seine Gedanken darüber sind von großer Schönheit: „Eine Frau muß sein wie gutes Brot, das man jeden Tag und das ganze Leben essen kann, ohne es überdrüssig zu werden."

Dieser ganze Reichtum an innerer Erfahrung, an Problemen und Gedanken, der nur abseits von der Zeit in einem entschlossenen einsamen Leben gesammelt werden konnte, rechtfertigt Götts eigene Erkenntnis: „Wer ein volles Gefäß trägt, muß das Gedränge vermeiden, und wessen Seele am Überlaufen ist, muß einsame Wege gehen."

Obwohl Gött mit seinem ganzen Wesen im alemannischen Stamme wurzelt, hat er die Stoffe zu seinen Werken nicht seiner Heimat entnommen, sondern von weither geholt. Nur ein kleiner Band „Kalendergeschichten" (1913 von Roman Woerner ebenfalls bei Beck in München herausgegeben), im „Lahrer hinkenden Boten" erschienen, die er nur widerwillig, um sich etwas

Geld zu verdienen, geschrieben hat, behandeln kleine Begebenheiten des Volkslebens und sind Ausdruck seines volkstümlichen Erzählertalents. Da seine Mutter auch solche Geschichten für die Heimatkalender schrieb, pflegte er manchmal scherzend zu sagen: „Meine Mutter macht es nicht schlechter." Als echte Volkserzählungen haben aber diese Geschichten, deren tiefsinniger Humor auch noch der einfachsten Begebenheit eine größere Wendung gibt, ihren Bestand.

Mit seinen Lustspielen „Der Schwarzkünstler" und „Mauserung", denen schon einige dramatische Versuche aus der Studentenzeit vorausgegangen waren, dem Fragment „Fortunatas Biß" und dem dramatischen Gedicht „Edelwild" ist Emil Gött schon der Literaturgeschichte einverleibt worden. Aber es wäre an der Zeit, daß diese wirklichen Lustspiele, die nur ein so tragischer Dichter schaffen konnte, wieder aus der Literaturgeschichte heraus und auf unsere an solchen Stücken nicht gerade reichen Bühnen treten würden. Denn diese Lustspiele sind getragen von dem wahren Humor, der über das unüberwindliche und notwendige Leid des Daseins doch schließlich Herr wird. „Die Komödie, das Lustspiel, der Humor überhaupt entsteht auch als das Ergebnis eines Kampfes: Wenn und wem das Leid der Welt nicht schwerer wiegt als ihre Lust." So preisen diese Dichtungen die „große Unschuld der Welt", in der Leid und Schuld des einzelnen sich auflösen, wenn er nur das zwiespältige Dasein bejaht.

„Der Schwarzkünstler" knüpft an ein Stück von Cervantes „Die Höhle von Salamanka" an und wurde zunächst als ein Fastnachtsspiel für eine akademisch-dramatische Vereinigung geschrieben. Wie Gött in seiner Vorbemerkung selbst sagt, erwiesen sich „der kecke Angriff und die vorschwebende Idee von so glücklicher Zugkraft", daß der derbe Farcenstoff schließlich nach mehreren Bearbeitungen zu einem „stattlichen und ernsten Gebilde wurde". Unter dem Titel „Der

Adept" gelangte das Stück in Freiburg zur Uraufführung und im Jahr 1893 in einer anderen Bearbeitung mit dem Titel „Verbotene Früchte" wurde es am Schauspielhaus in Berlin aufgeführt und ging über die deutschen Bühnen. Die endgültige Fassung, die kaum noch einen Zusammenhang mit der Vorlage hat, verabschiedet Gött schließlich: „Und nun ziehe denn hin, mein Schlingel, daß ich dich endlich los bin" und empfiehlt ihn seinen bisherigen und zukünftigen Freunden. Dieser Schlingel, ursprünglich ein etwas anrüchiger mittelalterlicher Zauberkünstler, der die „Verbotenen Früchte", nämlich die Ehefrau eines polternden und eifersüchtigen südfranzösischen Landedelmannes, genießen möchte, hat sich nun in den wandernden Scholaren Robert verwandelt, und als ein lustiger, fröhlicher und im Grunde unschuldiger Geist klärt er die fatale Situation, die entsteht, als der Landedelmann plötzlich die Zusammenkunft seiner Frau und deren Kammerzofe mit zwei aufgeblasenen Junkern überrascht. Die lustige Posse bekommt bei Gött einen tieferen Sinn, indem er die äußeren Zufälle auf ihre seelische Wirklichkeit zurückführt.

Den Stoff zu seinem Lustspiel „Mauserung", das er erst kurz vor seinem Tode vollendete, entnahm Gött ebenfalls einem spanischen Stück, dem „Gärtnershund" von Lope de Vega. Aber er benutzte ihn nur als Quelle für seine eigene Neuschöpfung, und er hat nach seiner eigenen Äußerung „die Hauptpersonen mit einer neuen, die Nebenpersonen aber überhaupt erst mit einer Seele begaben" müssen. Dadurch wird die romanische Gesellschaftskomödie wirklich zu einem deutschen Lustspiel. Die sehr verwickelte Handlung, die sich hier nicht wiedergeben läßt, bewirkt schließlich die Wandlung, die Mauserung der Personen, die sich zur Verantwortung gegenüber ihren Gefühlen und Taten durchdringen. So siegt wahrhafte Lebenslust, die mit banaler Lust nichts zu tun hat, und Liebe über Verwirrung und verliebtes Spiel. Trotzdem wird Gött nirgends eng und moralisierend. Er

hat trotz der „Seele“ immer noch etwas von der leichten Anmut der romanischen Komödie bewahrt, und daß es nicht zu moralisch zugeht, dafür sorgt schon die köstliche Figur des Dieners Tristan, eines entfernten Abkömmlings Shakespearescher Narren, der überlegen und nüchtern als Verkörperung des gesunden Volksverstandes die Ereignisse kommentiert.

Die Geschichte des dramatischen Gedichts „Edelwild“, dessen Fabel aus „Tausendundeine Nacht“ stammt, beweist, wie verantwortlich Gött seinen Werken gegenüberstand. Nachdem das Stück bereits 1903 vom Lessing-Theater in Berlin zur Aufführung angenommen war, zog er es zum großen Ärger aller Beteiligten im letzten Augenblick wieder zurück, und so erblickte es erst 1916, nach seinem Tode, das Rampenlicht. Man könnte diese Dichtung trotz ihres ernsten Charakters als ein Lustspiel im Sinne Götts und zugleich als ein Erziehungsdrama bezeichnen: Lustspiel, weil in ihm Güte und Heiterkeit triumphieren über Schuld und Verstrickung. „Wenn etwas Gottes ist, ist's Heiterkeit“, läßt Gött den abgeklärten Ibrahim sagen und indem diese göttliche Heiterkeit und Güte das Leid überwindet, ist die göttliche Ordnung, die Unschuld aller Kreatur wieder hergestellt. Ein Erziehungsdrama, das in seinem Motiv entfernt an den „Prinzen von Homburg“ erinnert, ist „Edelwild“ deshalb, weil Ali, der jugendliche Held, unwissend zwar, aber doch durch seine Selbstsucht in immer tiefere Schuld verstrickt wird und durch ein starkes Erlebnis zu der Erkenntnis kommt, daß er seine Schuld nur durch Hingabe und Dienst an der Gemeinschaft sühnen kann. Als ihm der Kalif das Leben schenkt, bricht er in die Worte aus, die als Abschluß noch einmal hinweisend für Götts Leben und Werk sein mögen:

„Es gibt ein Leben, über aller Not!
Heran denn, was du bringst an Lust und Schmerz,
An Kampf und Arbeit, Schönheit und Gefahr!
Vor allem Arbeit — ungeheure — schaff.‘

Inhalt

Vorwort des Herausgebers 7
Johann Christian Günther (1695—1723)
Heinz Grothe 11
Christian Fürchtegott Gellert (1715—1769)
Günther Stöve 19
Anna Luise Karschin (1722—1791)
Herybert Menzel 27
Gotthold Ephraim Lessing (1729—1781)
Heinrich Koch 37
Karl Philipp Moritz (1756—1793)
Heinrich Koch 51
Jean Paul (Richter) (1763—1825)
Werner Bökenkamp 61
Achim von Arnim (1781—1831) und
Clemens Brentano (1778—1842)
Gisela Jahn 73
Adalbert von Chamisso (1781—1838)
Hans R. Sprengel 84
Charles Sealsfield (Karl Postl) (1793—1864)
Heinrich Koch 93
Karl Lebrecht Immermann (1796—1840)
Werner Bökenkamp 104
Annette Freiin von Droste-Hülshoff (1797—1848)
Günther Stöve 113
Wilhelm Hauff (1802—1827)
Bernhard Payr 122
Klaus Groth (1819—1898)
Heinz Grothe 134
Theodor Fontane (1819—1898)
Hans Beinhoff † 141
Emil Gött (1864—1908)
Werner Bökenkamp 151

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 122953224